موسوعة مصر الحديثة

الهيئة المصرية العامة للكتاب
وزارة الثقافة
مصـــر

بالتعاون مع

World Book Inc.
a Scott Fetzer company
Chicago London Sydney

رئيس التحرير :

الأستاذ الدكتور : سمير سرحان
أستاذ الأدب الأنجليزى
كلية الآداب - جامعة القاهرة
رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب

النشـــــر :

John E. Frere
President
World Book International

Michael Ross
Vice President, Publishing
World Book International

Sandy Van den Broucke
Randi Park
Printing and Post-Production

إدارة المشروع :

أنس الفقـــــى
رئيس المجموعة الثقافية بالقاهرة

إدارة الإنتاج :

مستشار الإنتـــاج : **مـــــودى حكـــــيم**
مديـــر الإنتـــاج : **شـريف مودى حكيم**
نائب مدير الإنتاج : **مجدى نصيف حبيب**

قام بالجمع التصويرى والإخراج والتجهيزات الفنية :

M. Graphic International
١ شارع أمريكا اللاتينية
جاردن سيتى - القاهرة
جمهورية مصر العربية
تليفون : ٣٥٤١٨٠٠
فاكس : ٣٥٤٩٣٣٥

الاستشارات الفنية :

Jane Wightwick
Gaafar & Wightwick
Advertising Marketing and Publishing Services
47 A High Street, Chinnor, Oxfordshire, OX9 4DJ, England.
Tel.: 1844-352513 / 354462
Fax.: 354329

World book Inc.
525 West Monroe
Chicago, IL, 60661
U.S.A
ISBN 0-7166-9950-8
Printed in Singapore

World Book Inc.
525 West Monroe
Chicago
U.S.A
ISBN O-7166-9950-8

حقوق التوزيع بجمهورية مصر العربية

المجموعة الثقافية بالقاهرة

٦ شارع سمير مختار - أرض الجولف
مصر الجديدة - القاهرة
تليفون : ٤١٨٣٢٩٧
فاكس : ٦٧٧٣٧٢

موسوعة مصر الحديثة

المجلد الثامن

الثقافة

المحرر
أ. سمير غريب
كاتب وناقد
ورئيس صندوق التنمية الثقافية
وزارة الثقافة

شكر وعرفان

يتقدم كلاً من

الهيئة المصرية العامة للكتاب

والناشر

ورلد بوك إنك

بجزيل الشكر والتقدير والعرفان

للسيدة الفاضلة

سوزان مبارك

على ما تفضلت به من

رعاية لمشروع موسوعة مصر الحديثة

والتى لولا جهودها الخلاقة

وإشرافها الدقيق واهتمامها العميق

لما كتب لهذا المشروع العملاق أن يرى النور

على سبيل التقديم



انطلاقا من أهمية المعرفة الواعية بحركة التاريخ وتواتر أحداثه وما يرتبط بها من تسجيل للتطور الحضارى للأمم، أقدمنا على إعداد هذه الموسوعة الكبرى عن مصر الحديثة والمعاصرة (١٩٥٢-١٩٩٦) والتى طوّفنا فيها بين مختلف جنبات التاريخ المصرى، وتشتمل على كل نواحى الأنشطة الثقافية والسياسية والاقتصادية والاستثمارية والتعليمية والصناعية والاجتماعية والسياحية . . الخ فضلا عما تزخر به مصر من نهضة ذات ثقل دولى فى الفترة الآنيّة والحضارية معا . . وجميعها جديرة بالملاحظة والتحليل التأملى لتكون بمثابة رؤية بانورامية أمام مختلف الأجيال فى مصر والعالم العربى والخارجى على السواء .

وهذا العمل الموسوعى الضخم يستمد روحه من نبض التحضر المصرى ويتسق مع الفلسفة الرائدة فى حركة التأليف والنشر لدى الهيئات والمؤسسات العريقة فى العالم وتدعمها الحكومات وتتضافر من أجلها مختلف الجهود والتخصصات، ومن هذا المنطلق نضطلع بدورنا هذا، يشاركنا فى هذا الإنجاز نخبة من كبار المتخصصين والمفكرين والعلماء فى شتى المجالات .

وهذا المشروع الذى تنفذه الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع مؤسسة .World Book Inc العالمية، يترجم رؤيتنا لرسالة المعرفة والثقافة حيث أنه يمثل مبادرة حضارية لمشروع كبير أخذناه على عاتقنا، لا نزعم له الكمال شأن أى جهد بشرى ولكن نأمل أن يلبى كل الاحتياجات خاصة فى ضوء أهدافنا بأن تمثل هذه الموسوعة رافدا أساسيا فى التأصيل العلمى والتوثيقى والتحليلى فى ضوء ما توافر لها من كم معرفى هائل .

ولما كانت هذه الموسوعة ضمن ما تهدف إليه أن تقدم البنية الأساسية المعلوماتيّة عن مصر فى تحركها النشط وثقلها السياسى والاقتصادى والحضارى والثقافى فى هذه الفترة المزدهرة التى نعيشها فأننا نأمل أن تكون هذه الموسوعة خيطا متماسكا فى نسيج الحضارة الإنسانية، وأن تعتبر جسرا بنّاءً فى حوارنا الثقافى مع الحضارات الأخرى .

سوزان مبارك

تمهيد

قبل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، لم تكن لدى «المملكة المصرية» سوى ثلاث مؤسسات ثقافية محدودة رغم أهميتها البالغة - ورثتها من القرن الماضي: مصلحة الآثار (١٨٢٥) ودار الأوبرا المصرية (١٨٦٩) ودار الكتب (١٨٧٠)، بالإضافة إلى تياترو حديقة الأزبكية (١٨٧٠) الذى هدم وبنى بدلا منه عام ١٩٢٠ المسرح القومى الذى كانت تملكه وزارة الأشغال العمومية ضمن ملكيتها للحديقة وما عليها.

كان أهم ما أضافته المملكة قبل قيام الثورة إنشاء مجمع فؤاد الأول للغة العربية عام ١٩٣٢، وإدارة للثقافة بوزارة المعارف العمومية عيِّنَتْ لها الدكتور طه حسين بعد إخراجه من الجامعة، وإدارة أخرى للإرشاد فى وزارة الشئون الاجتماعية عام ١٩٣٦ لتُعنَى بالمسرح والسينما والراديو، وإنشاء رقابة على المطبوعات فى وزارة الداخلية خلال الحرب العالمية الثانية. وذلك بعد أن فرضت الداخلية الرقابة على الأفلام مع بداية الحرب العالمية الأولى.

هكذا كانت صورة علاقة الدولة بالثقافة قبل قيام الثورة فى منتصف القرن العشرين. هذه الصورة التى أقامت لها الثورة ثورةً أخرى.. ربما لا تشعر بها الأجيال التى ولدت بعد ذلك، والتى ترى الآن مئات من المتاحف والمسارح والفرق الفنية ودور وقاعات العرض والمكتبات وغيرها.. وتعتقد أن هكذا خلق الله مصر.. ولهذه الأجيال بخاصة نحكى لها ما حدث.

المؤسسات الثقافية

الواقع أن المتابع للصحف والمجلات والكتب التى صدرت فى مصر فى عامى ما قبل الثورة لن يجد على الإطلاق أى توقع أو تنبؤ بها. رغم أن كثيرين كتبوا بعد قيامها مقالات أو كتبا كانت تطالب بالثورة أو بالإصلاح. والواقع أيضا أن أيا من المقالات والكتب سواء أكانت نارية أو معتدلة من التى نشرت قبل الثورة لم تصل إلى حد المطالبة بتحقيق أى من الإجراءات الكبرى التى حققتها الثورة. فلا أحد طالب بتغيير نظام الحكم أو بإلغاء الأحزاب، أو إلغاء الألقاب، أو تأميم الشركات والمصالح وفرض الحراسات على سبيل المثال. كانت المقالات والكتب التى نشرت قبل الثورة تتعرض لأحوال المجتمع وتكرِّسُ جل جهودها إلى مهاجمة الاستعمار والإنجليز من جهة، وإلى المطالبة بإصلاحات إنسانية من جهة أخرى، مثل مكافحة الفقر والأمية والمرض. وقد بلورت مجلة الرسالة هذا فى الشعار الذى ابتكرته، وهو أن آفات مصر ثلاثٌ: الفقر والجهل والمرض. ولا أحد فى هذا الإطار يستطيع أن يعارض ذلك أو ينكره ملكيا كان أو حتى إنجليزيا.

لكن أحدا فى مصر قبل الثورة من المفكرين أو الأحزاب ما كان يمتلك نظرة ثورية متكاملة لتغيير الأوضاع فى مصر تغييرا جذريا، ولا حتى قادة الثورة أنفسهم، فكثير جدا من إنجازاتهم أتت إليهم أو فكروا فيها أثناء حكمهم للبلاد، وليس قبل قيامهم بالثورة.

المهم أن من كانوا يمدحون الملك فؤاد، والملك فاروق، بل وأحمد حسنين باشا أصبحوا يمدحون الثورة وقادتها، وأن المجلات التى أفردت صفحاتها لقصائد المدح فى الملك تحولت صفحاتها إلى قصائد المدح فى الثورة والهجوم على الملك.

فهذا الاستاذ أحمد حسن الزيات يكتب فى افتتاحية مجلته «الرسالة» بعد قيام الثورة بأقل من أسبوعين (عدد ٤ أغسطس ١٩٥٢) تحت عنوان «وأخيرا ظهر القائد المنتصر» مهاجما قادة السياسة فى مصر الملكية: «كانت بلية مصر العظمى أن تزعمها نفر من المحامين صناعتهم الجدل، وبضاعتهم الوعود، ووسيلتهم الخطب، وغايتهم المناصب. أكثرهم يقولون الحق ويفعلون الباطل، ويذكرون الأمة ويريدون الغنيمة».. وهاجم الملك. فقال: «تناصر هذا الملك اللاهى وأولئك الساسة المحترفون على إذلال هذه الأمة. ففرقوا كلمتها، وعوقوا نهضتها، وبددوا ثروتها.. الخ»، خاتما كلمته بوصف الملك بالفرعون المطرود، و«أن الله الذى يؤتى الملك لمن يشاء، وينزع الملك ممن يشاء، لم يرد هذه النعمة إلا لمحمد نجيب.. فلتكن إرادة الله».

والواقع أن «سيد قطب» كان من أكثر الكتاب هجوما على أوضاع المجتمع قبل الثورة، وكان أيضا من اكثرهم دفاعا وحماسا

للثورة، ونشر بعد قيامها سلسلة مقالات فى مجلة الرسالة تأييدا لها، وكانت الرسالة فى سنواتها الأخيرة تعبر عن فكر الإخوان المسلمين صراحة. وذلك قبل أن تصطدم الثورة بهذه الجماعة، ويحدث ما حدث بينهما. ووسط سيل التأييد «للثورة المباركة» إن صدْقًا أو نفاقا وصل الأمر بالاستاذ «ع» أن يكتبَ من دمشق فى مجلة الرسالة أيضا (عدد أغسطس ١٩٥٢) واصفا حاله عندما سمع خبر خروج الملك فاروق من مصر، مقسما بالله «ثم الله الذى لا يحلف به كذبا إلا فاجر، لو أُعطيتُ مائةَ ليرة ما فرحت بها مثل فرحى بهذا الخبر»، وهكذا وصلت قيمة خروج الملك إلى أكثر من مائة ليرة سورية.

وقد اكتشف الكتاب الذين انهالوا على الملك قدحا وعلى رجال الثورة مدحا فى عام انطلاقها الأول أن مصر حُكمَتْ خلال عهد الملك فاروق «ستة عشر عاما حكما إقطاعيا تسوده الأنانية واللصوصية والاستهتار، حُكمَتْ بالحديد والنار دون رحمة بأناتها وزفَراتها، فرزحت تحت أعباء ثقال من الفاقة و. . . إلخ».

كما كتب محمد عبد الله السمان فى مجلة الرسالة (عدد ١٨ أغسطس ١٩٥٢) والذى اكتشف أيضا أن الشعراء الذين صاغوا الثناء والمديح فى لآلئَ من القصيد، وأضفَوْا على العرش وصاحبه «المفدى» ألقابا من صنع الخيال الفاسد ونعوتا من الملق الزائف، اكتشف أن هؤلاء الشعراء «ليسوا حجة فيما يُنْشدُون وفيما يُضْفُون من ألقاب ونعوت». وَالواقع أن المقارنة بين ما كتب قبل الثورة وبعدها لنفس الكتاب موضوع طريف ومثير وهو بحث فى الواقع قبل أن يكون بحثا فى التاريخ، وبحث فى الأمة قبل أن يكون بحثا فى الاشخاص ولذلك كتابٌ مستقل.

ولم يتوقف حديث الكتاب عند علاقة الثورة بالسياسة ونظام الحكم والمجتمع. بل كتب البعض مبكرا فى علاقتها بالأدب والفنون، فكتب محمد عبد الله السمان يطالب بأن «يُبعَثَ الشعبُ المصري من جديد إزاء هذه الحركة المباركة، فقد ظل السنين الطِّوال الثقال لا يؤمن بغير العبودية دينًا، ولا يعتنق غير المسكنة عقيدة، ولا يتخذ غير المصابرة والمسالمة مبدأ».

ومن هذا أيضا وصف أحمد حسن الزيات للثورة بأن فيها «ريح النبوة» ووصل إلى حد مقارنة رجال الثورة بالرسول محمد، قائلا من بين ما قال: «عالجوا أمر هذه الأمة بعلاج الرسول الكريم، فحطموا الأوثان كما حطم، وكرموا الإنسان كما كرم، وأزالوا الفروق بين الناس كما أزال، وأدالوا الفقر من الغنى كما أدال، وقيدوا الحق بالواجب كما قيد، وأيدوا الحجة بالسيف كما أيد. ثم أذاقوا الناس لأول مرة فى تاريخ مصر نعمة الحرية والكرامة والمساواة. . .» (الرسالة عدد ١٣ اكتوبر ١٩٥٢).

وهذا الذى يبديه الكاتب فى آرائه سمةُ غالبية الكتاب فى تلك الفترة. الذين يمشون وراء عواطفهم فقط دون اعتبار للحقائق والوقائع. وهذا أسلوب يصلح للأعمال الإبداعية الخالصة كالرواية والشعر والمسرح، وغيرها وليس للتاريخ أو النقد. المهم أن السمان يطالب فى نفس المقالة ببعث جديد فى الحكومة، والدستور، والأزهر والأحزاب والهيئات، والإذاعة والمسرح والسينما، «نريد بعثا جديدا فى كل شيء يتصل بحياتنا وتتأثر به نهضاتنا حتى تؤتى حركة الجيش المباركة أكلها كل حين بإذن ربها» (الرسالة عدد ١٥ سبتمبر ١٩٥٢).

وكتب أنور الجندى فى مجلة الرسالة (عدد ١٨ أغسطس ١٩٥٢) مطالبا الأدب باستقبال عهد جديد «تتحول فيه مقاييسه وأساليبه

ومظاهر إنتاجه، بحيث تجرى مع هذه النهضة الجديدة وتوجهها»، و«أما اليوم فقد بدأ عهد جديد، يتاح للأدب فيه أن يؤدى رسالته على أكمل وجه، فى حرية كاملة، وهو عهد انتهت به القصة الداعرة والكلمة المكشوفة، وانتهى عهد إغراء القراء، وهدهدة غرائزهم. والنزول إلى مستواهم، ورسم الصور العارية، ونشر الكتابات المثيرة، الخ».

وقد أثنى سيد قطب على كلام أنور الجندى فى العدد التالى من مجلة الرسالة (٢٥ أغسطس ١٩٥٢) فى مقالة له بعنوان «أدب الانحلال» مستشهدا بأغان كانت منتشرة قبل الثورة مثل «الدنيا سيجارة وكأس» و«انسى الدنيا».

وبجرة قلم - كما يقال - يمسح أحمد حسن الزيات الأدب فى العهد الملكى. فيصف الأدب فى ذلك العهد بقوله: «كان الادب فى العهد البائد صورا متنافرة من القلق والملق والنفاق والتقية والجبن، لأن الأديب لم يجد رعاية من الملك لأنه جاهل، ولا عناية من الشعب لأنه غافل، فاضطُر إلى أن يهادن أصحاب الحكم ليسْلَمَ، ويصانع رجال السياسة ليغنم، ويتملق دَهْمَاءَ الناس ليعيش».

وفى نفس الوقت يرجو الزيات للأدب فى العهد الجديد - عهد الثورة - «أن يكون مستقلا كدولته، حرا كأمته، صريحا كسياسته، نقيا كطبيعته، متسقا كمجتمعه». ولا ينسى الزيات أن يناصر «الإخوان المسلمين» صراحة، قائلا: «والمظنون أن سيكون لجهاد (الإخوان) أثرٌ بالغٌ فى هذا العهد، وانتصار الإخوان انتصار للقرآن، وعودة السلطان إلى القرآن عودة لسلطان اللغة والبيان» (الرسالة عدد ٥ يناير ١٩٥٣).

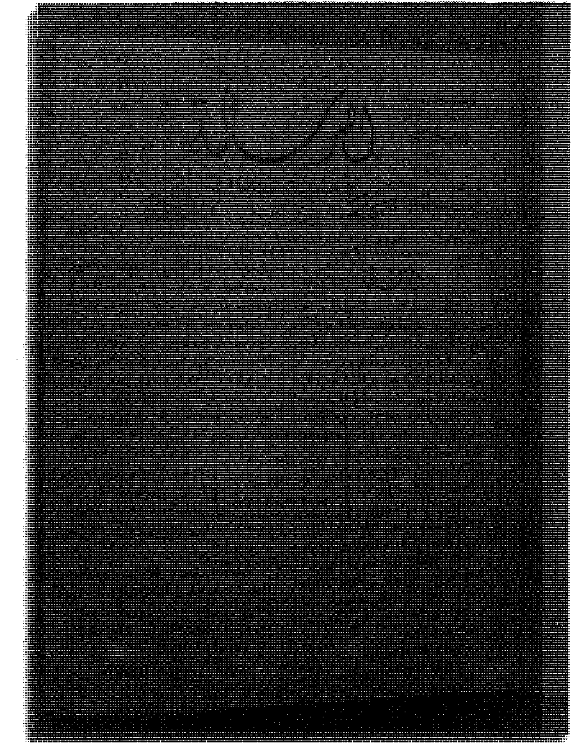
ومن الطبيعى أن الأدب فى العهد الملكي ما كان شرا كله ولا هو فى العهد الجمهوري خيرا



أحمد حسن الزيات

كله. ولكنه قصور الوعي، وربما النفاق وأسباب أخرى، منها محاولة الإخوان المسلمين الأولى فى السيطرة على الثورة والحكم عن طريقها، الأمر الذى لم يحدث.

ولم يُجْدِ زيت الزيات فتيلا فى كل ما كتب مدحا فى الثورة، فبعد أقل من عام من قيامها. وفى ٢٣ فبراير ١٩٥٣ أعلن أحمد حسن الزيات احتجاب «الرسالة»: (فى الوقت الذى كانت «الرسالة» تنتظر فيه أن يحتفل أصدقاؤها وقراؤها، وأولياء الثقافة والصحافة فى وادى النيل، وزعماء الأدب والعلم فى أقطار الشرق، بانقضاء عشرين سنة من عمرها المبارك المثمر، وفى الوقت الذى أشرف فيه على مصر صباح الخير بثورة الجيش المظفر، بعد ليل طال فى الظلام وعرض فى الضلال، وعمق فى الهول.. كما كتب الزيات - فى هذا الوقت تسقط «الرسالة»، وتموت فى ضجة من أناشيد النصر فى مصر، وأهازيج الحرية فى السودان، فلا يفطن إلى نزعها هاتف، ولا يصغى الى أنينها منشد! ومن قبل ذلك بشهر



ماتت أختها مجلة «الثقافة»، وكان الناس يومئذ فى لهو قاصف، من مهرجان التحرير، فلم تبكها عين قارئ، ولم يَرْثِهَا قلمُ كاتب! كأن عشرين سنة للرسالة وسَت عشرة سنة للثقافة قضتاها فى خدمة الأدب والعلم والفن والإسلام والعروبة لم تهئ لهما مكانا فى الوجود، ولم تنشئ لهما أثرا فى الخواطر)، أما لماذا ماتت الرسالة والثقافة؟ فيجيب الزيات: «إنما التبعة فى خذلان الرسالة والثقافة على الحكومة بوجه أعم، وعلى وزارة المعارف بوجه أخص». الحكومة بسبب الضرائب الجزافية التى فرضتها، ووزارة المعارف بسبب قطع اشتراكها فى ٥٠٠ نسخة لمدارسها ومكتباتها من المجلتين. وهكذا ماتتا.. ولم تجد مقالات المديح التى أغدقتا بهما العهد الجديد، ولا مقالات الذم التى كالتاها للعهد البائد.

وسبحان من له الدوام. وفى ذلك أيضا مقال الشيخ محمود شلتوت فى نفس العدد من «الرسالة» فى شرح ومدح شعارات الثورة الأولى: التحرير، والتطهير، والاتحاد، والنظام، والعمل، وربطها بمبادئ وأهداف الإسلام. أخذ الشعراء يدبجون قصائد المديح للعهد الجديد. فنشر محمود عماد قصيدته «نهاية ملك»: «ومن بعد، لاح بمصر البطل.. وكان لها راصدا فى الأزل. ومصر تجس بطون الليالى. ترى أي بطن به قد حمل؟». ونشر محمود غنيم قصيدته «عرشٌ هَوَى» «تكلم أيها القدر المتاح.. وللأقدار ألسنة فصاح. وحدث عن نهاية كل باغ. فإن حديثك الحق الصراح». وكتب على متولى صلاح قصيدة «فرحة الشعر فى موكب التحرير» «دعوا الشعر فى أفراحه يترنم.. فقد عاش دهرا فى الأسى يتألم. طوته يد كانت على الناس نقمة.. وكانت جحيما لا يبر ويرحم». وكتب عبد العزيز مطر قصيدته «وثبة الجيش»: «من ذلك البطل المغوار يتبعه.. جيش من النجب الأبطال جرار؟ من ذلك الحر؟ قد قضت مضاجعه!! إذا قيل ليس بوادى لنيل أحرار!». ونشر إبراهيم نجا قصيدته «ضموا الكتائب وارفعوا الأعلاما».



وعندما بدأ استخدام مصطلح التطهير بعد أقل من شهرين من قيام الثورة، بادر أنور الجندى وطالب «بالتطهير فى محيط الأدباء»: لأن «بعض الأقلام قد تلوثت وغرقت فى المداد الأسود، وهي بهذا ليست جديرة بأن تحمل رسالة التطهير أو العمل الإيجابي أو البناء فى العهد الجديد» (الرسالة عدد ١٥ سبتمبر ١٩٥٢).

وهاجم سيد قطب الموسيقار والمطرب محمد عبد الوهاب سواء على أغانيه قبل الثورة، أو حتى على «نشيد الحرية» الذي غناه فى الشهر الثانى للثورة من كلمات كامل الشناوى لأنه «استحال فى حنجرته رجيعا ضارعا. ووصل إلى ضمير الشعب دعوة خانعة إلى تهويمة مخدرة»، وطالب سيد قطب بأن يمتد التطهير إلى الإذاعة. وقد شملت المطالبة بالتطهير حتى كتب التراث نفسها. فكتب على العمارى فى الرسالة (عدد ١٥ ديسمبر ١٩٥٢) يطالب بمراجعة كتب التراث لتجديد حياتنا العلمية وبخاصة من الناحيتين اللغوية والشرعية، مهاجما كتب التراث الجامدة مركزا على مثالين منها هما: «ألفية بن مالك» و«تلخيص المفتاح» للخطيب القزوينى.

ما من شك فى أن حكومة ثورة يوليو ١٩٥٢ اهتمت فور قيامها بالثقافة، لكنها شعرت أولا أنها بحاجة إلى جهاز إعلامى يوضح مبادئها ويدعو إليها ويعرف باتجاهاتها السياسية والاقتصادية ومشروعاتها فبادرت فى نفس عام قيامها (١٩٥٢) بإصدار القرار الجمهوري رقم ٢٧٠ بإنشاء «وزارة الإرشاد القومى» ووضعت ضمنها الأجهزة المعنية بالثقافة.

وزارة الإرشاد القومى

والواقع أن وزارة الإرشاد القومى حملت من بين مهامها بعض الشئون الثقافية. وإليها يعود إنشاء مصلحة الفنون عام ١٩٥٦ لترعى



جمال عبدالناصر

فنون المسرح والسينما والفنون التشكيلية، وإدارةً للثقافة والنشر التى تطورت إلى مؤسسات النشر المختلفة حتى استقرت الآن فى الهيئة العامة للكتاب، ومركزا للفنون الشعبية، وكذلك «البرنامج الثانى» فى الإذاعة، وهو مازال حتى الآن النافذة الثقافية الأساسية فى الإذاعة المصرية. وكانت مدة إرساله ساعتين كل ليلة، امتدت إلى ٣ ساعات، وزادت بعد ذلك. وكان للعالم الفنان حسين فوزي فضلُ المشاركة بالجهد الأساسى فى هذا العمل.

وفى نفس عام إنشاء مصلحة الفنون أنشأت الثورة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالقانون رقم ٤ فى ٢٥ يناير ١٩٥٦ ليتبع رئاسة الجمهورية، كان الهدف من إنشائه أن تساير النهضة الفنية والأدبية سائر نواحى النشاط الأخرى فى مصر، وينسق بين جهود الهيئات المختلفة العاملة فى ميادين الفنون والآداب، وتشجيع الفنانين والأدباء، والعمل على الارتقاء بالمستوى الفنى والأدبى

والفكرى، وكان يرأس المجلس وزير التربية والتعليم، وأول من رأسه كمال الدين حسين، وضم فى عضويته وزير الإرشاد القومى فتحى رضوان، وكان يضم لجانا مختلفة.

وزارة الثقافة والإرشاد القومى

وعندما أنشأت الثورة وزارة للثقافة لأول مرة لم تتخلص من اسم الإرشاد القومى فأضافته إلى اسم وزارة الثقافة، وذلك بالقانون، رقم ٦٩٢ لسنة ١٩٥٨، الذى أنشأ وزارة الثقافة والإرشاد القومى.

وفى ٨ أكتوبر ١٩٥٨ عين جمال عبد الناصر د. ثروت عكاشة وزيرا للثقافة والإرشاد القومى لأول مرة. والواقع أن د. ثروت عكاشة المتخرج من الكلية الحربية فى إبريل ١٩٣٩، والضابط فى سلاح الفرسان، سيلعب كوزير للثقافة مرتين، دورا هاما ربما يفوق دوره فى تنظيم الضباط الأحرار وقيام ثورة يوليو، وكان مقر الوزارة حينذاك قصر عابدين، وقال له عبدالناصر «تأكد أننى أوليك كل الدعم والرعاية، فإنى واثق أنك سوف تستطيع أن تشكل رباطا وثيقا بين حركة المثقفين وحركة الثورة لتخلق منهما وحدة فعالة، فنحن فى حاجة الى تعاون كافة المفكرين المستنيرين فى إحداث التنمية الاجتماعية المنشودة. (مذكرات د. ثروت عكاشة. الجزء الأول) وفى هذا الكلام شرحٌ وتفسيرٌ لما حدث. فما لبث ثروت عكاشة أن دعا أكبر عدد من الفنانين والكتاب والمثقفين والعاملين فى مجالات الثقافة إلى مؤتمر عام فى مارس ١٩٥٩ بدار الأوبرا القديمة، وعلى مدى أسبوع تواصل النقاش فى جلسات عامة ولجان متخصصة فى سابقة ستتكرر فيما بعد.

كانت الثورة ترى أنه يجب أن تُعبِّرَ الثقافة عن كافة فئات المجتمع، وبخاصة الفئات التي قامت من أجلها، وأنه يجب أن تقدم الخدمات الثقافية إلى الطبقات الفقيرة والمتوسطة، وبدأت منذ عام ١٩٥٩ نقل التجربة التى سبق أن شاهدها ثروت عكاشة فى فرنسا أثناء عمله كملحق عسكرى فى السفارة المصرية فى باريس، وهى إنشاء قصور وبيوت للثقافة فى المحافظات، بالإضافة إلى تجول قوافل ثقافية تعرض الأفلام السينمائية فى الريف. وأقامت وزارة الثقافة عروضا خاصة للعمال على مسرح دار الأوبرا عام ١٩٦٠. قدمت فيها باليهات «الأمير إيجور» و«الأرملة الطروب» كما قدمت باليه «نافورة باختشى سراى» فى قصر ثقافة أسوان فى نهاية ١٩٦٦ للعاملين فى السد العالى.

لكن تجربة ثروت عكاشة الأولى توقفت، وظل هاجس الإعلام قويا، فتشكلت فى ٢٩ نوفمبر ١٩٦٢، وزارة أخرى «للثقافة والإرشاد القومى» خرج منها ثروت عكاشة، الأمر الذى سيتكرر بعد ذلك لتظل الثقافة مؤرجحة لسنوات بين الاستقلال والإعلام، بل إنها وبعد خروج ثروت عكاشة الأول، وفى سبتمبر ١٩٦٢ أدمجت وزارةُ الثقافة والإرشاد فى وزارة السياحة. وربما كان أهم إنجاز حدث فى تلك الفترة هو إنشاء صندوق تمويل إنقاذ آثار النوبة عام ١٩٦٤.

عام ١٩٦٥ كان عام الارتباك فى تنظيم الثقافة، فخلاله صدرت ثلاثة قرارات جمهورية، صدر الأول رقم ٣٧١٨ بتنظيم قطاع الثقافة والإرشاد القومى والسياحة والآثار، ويقضى بأن يمارس هذا القطاع شئون الثقافة وتلا ذلك صدور القرار الجمهوري رقم ٣٧٢٠ فى نفس العام بنقل الاختصاصات التى كانت مخوَّلَةً للعلاقات الثقافية الخارجية الى وزارة الثقافة والإرشاد.

غير أن هذه التجربة لم تنجح فصدر - وفى نفس العام أيضا - القرار الجمهورى رقم ٣٨١٧ بإنشاء ثلاث وزارات هى: الثقافة/ والإرشاد/ والسياحة التى ضمت الآثار.


د. ثروت عكاشة

وزارة مستقلة للثقافة

وهكذا حمل عام ١٩٦٥ مفاجأة استقلال وزارة الثقافة لأول مرة باسمها. وفى العام التالى ١٩٦٦ صدر قرار جمهورى رقم ٤٤٩ بتنظم وزارة الثقافة أعاد إليها الإشراف على الآثار.

عاد ثروت عكاشة وزيرا للثقافة للمرة الثانية (١٩٦٦ - ١٩٧٠) وعاد إلى عقد المؤتمرات العامة. فانعقد مؤتمر السينمائيين فى أكتوبر ١٩٦٦ والمسرحيين فى ديسمبر من نفس العام والكُتَّاب فى فبراير ١٩٦٧ والفنانين التشكيليين فى إبريل من نفس العام.

وقد جرت هذه المؤتمرات فى مسرح الجمهورية. وصدر كتاب يضم تسجيلا لهذه المؤتمرات (٤ مؤتمرات: السينما. المسرح. الكتاب. الفن التشكيلى. دار الكتاب العربى. ١٩٦٧).

وعندما تعيد قراءة محاضر هذه المؤتمرات تشعر أنك لم تغادرها بعد، وكأن الزمن قد توقف إلا قليلا.

عام ١٩٦٧ تم إنشاء إدارة لثقافة الطفل فى وزارة الثقافة تولاها الدكتور مرسى سعد الدين، وقد بدأت هذه الإدارة فى تنظيم دورات تدريبية للكتابة للأطفال. واقتناء عدد من أفلام الدول المتقدمة للأطفال تم عرضها فى يناير ١٩٦٨ فى بعض دور العرض.

وفى عام ١٩٦٨ أنشىء الاتحاد العام للأدباء العرب يضم الاتحادات المحلية للأدباء فى الدول العربية، واختيرت القاهرةُ مقرا للأمانة العامة لهذا الاتحاد، لكن المقر انتقل من القاهرة بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد للصلح مع إسرائيل.

احتفالا بمرور ألف عام على تأسيس القاهرة، أقيمت من ٢٧ مارس حتى ٥ ابريل ١٩٦٩ «الندوة الدولية لتاريخ القاهرة» حضرها ١٥٠ عالما نصفهم من الأجانب، وسجلت وزارة الثقافة هذه الندوة فى مجلد ضخم بالعربية بينما تبرعت ألمانيا الديمقراطية - سابقا - بطبعه باللغتين الإنجليزية والفرنسية.

وفى نهاية سبتمبر ١٩٦٩ أقيم «عرض الفن الإسلامى» يضم ٤٠٠ قطعة أثرية ثُلثُها من مقتنيات متاحف أجنبيةٍ كبرى، وقامت رومانيا بطبع كتالوج.

ثم عُقِدَتْ «مائدةٌ مستديرة لعمارة القاهرة» أشرف عَلى إعدادها المهندس حسن فتحى. وكان الحدث الرابع فى وقائع الاحتفال عقد «ندوة دولية للموسيقى العربية» وذلك بعد انعقاد المؤتمر العالمى الوحيد السابق عليها (١٩٣٢) وأشرف على إعداد الندوة الدكتوران: محمود الحفنى وحسين فوزى. كما أصدرت وزارة الثقافة كتاب «القاهرة فى ألف عام» بست لغات.

وفى ١٦ يونيو ١٩٦٩ قدمت وزارة الثقافة أول بيان عن «السياسة الثقافية» وذلك أمام لجنة الخدمات بمجلس الأمة. ثم صدر فى كتاب فى

نفس العام. وقد تضمن مفهوم السياسة الثقافية وعلاقتها بالمجتمع ومشاكل تطبيقها والمضمون الثقافى وأسلوب انتشار الثقافة فى جميع مجالاتها واستعراضا لأهم المشروعات الثقافية فى ذلك الوقت.

هيئة الآثار

عام ١٩٧١ صدر القرار الجمهورى رقم ٢٤٢٠ والذى ضم الثقافة والإعلام فى وزارة واحدة. وكان أهم ما حدث خلال فترة الضم هذه صدور القرار الجمهورى رقم ٣٨٢٨ عام ١٩٧١ بإنشاء الهيئة العامة للآثار المصرية، وتتكون من خمسة قطاعات هى: الآثار المصرية، والآثار الإسلامية والقبطية، والتسجيل والنشر العلمى، وتمويل المشروعات، وإنقاذ آثار النوبة.

وفى العام التالى ١٩٧٢ صدرت أربع قرارات جمهورية بإنشاء أربع هيئات عامة أخرى هى: الكتاب/ السينما والمسرح والموسيقى / الآثار / الفنون.

وفى عام ١٩٧٥ صدر القانون رقم ٦٥ بإنشاء اتحاد الكتاب كنقابة تهدف إلى تمكين الكتاب من أداء رسالتهم فى بناء المجتمع الجديد وتحقيق الوحدة العربية الشاملة (لاحظ لغة القانون فى ذلك الوقت) والإسهام فى إقرار السلام العالمى وإثراء الحضارة الإسلامية (لم يترك القانون شيئا وكأن على الكتاب أن يحملوا العالم كله فوق رؤوسهم) بل وكان من مهام هذا الاتحاد: «العملُ عن طريق الكلمة على تحرير الوطن العربى وتحقيق أهدافه».

وبعد مسئولية الكون والعالم العربى، يضع القانون ١٥ مهمة أخرى لاتحاد الكتاب بدءا من الحفاظ على اللغة العربية وانتهاء بمحاولة ربط الكتاب المغتربين من العرب (لم يقل المصريين) وبين الوطن الأم. وقد ألزم القانون سكرتارية الاتحاد بإخطار وزارة الثقافة بصورة من الدعوة لاجتماع الجمعية العمومية قبل موعد الانعقاد بأسبوع على الأقل وصورة من محاضر اجتماعاتها وقراراتها. وأعطى لوزير الثقافة الحق فى الطعن في انتخاباته. كما أنشأ القانون فى اتحاد الكتاب صندوقا للمعاشات والإعانات.

وبعد أن ضموا الثقافة والإعلام مرة أخرى عقد عبد المنعم الصاوى وزير الوزارتين المؤتمر العام للثقافة والإعلام من ٢٨ إلى ٣٠ مارس ١٩٧٧ بمبنى دار الكتب على كورنيش النيل بالقاهرة. شكل المؤتمر ١٢ لجنة متخصصة وقدم خطوطا عامة لسياسة الثقافة والإعلام فى ذلك الوقت منها: أنه على أجهزة الإعلام والثقافة أن تنهض بمهمتين: الأولى- توصيل المضمون الثقافى والإعلامى إلى الجماهير فى الريف والحضر، وإلى شعبنا العربى. والثانية- أداء رسالة الإعلام والثقافة الخاصة بتنوير المواطن وتوثيق صلته بمجتمعه والعالم. وفى هذا المؤتمر عاد المتحدثون الى البديهيات



عبدالمنعم الصاوى

ليناقشوها. وختم يوسف وهبى كلمته فى الجلسة الختامية قائلا: «أيها السادة، بعد أيام سَتُرفَعُ الستار عن مسرحية جبارة تقومون فيها بأدوار البطولة واسمها مسرحية النور والعرفان»!

وجاء بيان المؤتمر وتوصياته مثل كل أحداثه: كلام فى كلام عن الاعتزاز بالماضى العريق والقومية العربية والثقافة خدمة ومسئولية وأمانة.. إلخ.

فى عام ١٩٧٨ صدر القانون رقم ٣٥ بإنشاء النقابات الفنية «التمثيلية والسينمائية والموسيقية» وتم تعديله بالقانون رقم ١٠٣ لسنة ١٩٨٧.

فى ٤ أكتوبر ١٩٧٨ أعلن ضمُّ وزارة الثقافة إلى وزارات التربية والتعليم العالى والبحث العلمى وتولاها الدكتور حسن غانم. لكن هذا الضم ووجه بهجوم حاد من قبل المثقفين. وكتب كبارهم (توفيق الحكيم وأحمد بهاء الدين واحمد بهجت وغيرهم) ضده.

وبعد أقل من عام - صيف ١٩٧٩ - فصلوها عن هذه الوزارات، لكنهم أعادوها إلى وزارة الإعلام ووضعوا الاثنتين تحت إشراف «وزير الدولة لشئون رئاسة الجمهورية» منصور حسن، والذي بادر فى نوفمبر من نفس العام بطرح ورقة عمل للحوار مع المثقفين حول تطوير الأجهزة الثقافية. وعُقِدَتْ جلساتُ الحوار مع الوزير وفى النقابَات والاتحادات الفنية والثقافية. وكتب د. لويس عوض يقول «إن مصر ليست بحاجة إلى وزارة ثقافة تضطلع وحدها بالمسئولية الكاملة عن الإنتاج والخدمات الثقافية، ولكنها بحاجة إلى وزارة دولة لشئون الثقافة مسئولة عن خلق المناخ الذى يؤدى إلى ازدهار الثقافة ورقيها وانتشارها من خلال المثقفين أنفسهم» (جريدة الأهرام ٧/ ١٢/ ١٩٧٩).

المجلس الأعلى للثقافة

وشهدت المؤسسات الثقافية فى مصر تغيرا جديدا، ولكنه أهمُّ وأطول عمرا هذه المرة، بصدور القرار الجمهوري رقم ١٥٠ (٣ ابريل) لسنة ١٩٨٠ بإنشاء «المجلس الأعلى للثقافة» بهدف إلغاء سيطرة الحكومة على المؤسسات الثقافية وتسليمها إلى المثقفين أنفسهم. ونص قرار إنشائه فى مادته الثانية، على أنه يهدف إلى «تيسير سبل الثقافة للشعب وربطها بالقيم الروحية، وذلك بتعميق ديمقراطية الثقافة والوصول بها إلى أوسع قطاعات الجماهير مع تنمية الموهب فى شتى مجالات الثقافة والفنون والآداب وإحياء التراث القديم وإطلاع الجماهير على ثمرات المعرفة الإنسانية وتأكيد قيم المجتمع الدينية والروحية والخلقية».

وتضمن القرار الجمهورى بإنشاء المجلس الأعلى للثقافة أيضا إنشاء مجلس محلى للثقافة بكل محافظة برئاسة المحافظ وأمانة مدير مديرية الثقافة بالمحافظة. وهذا كلام جميل لكنه يتخطى الظروف الموضوعية، وهو أن ذلك يتم بتطوير متكامل فى بناء المجتمع نفسه يصل إلى ما وصلت إليه أوروبا والولايات المتحدة من تقدم اقتصادى واجتماعى وتطور فنى وفكرى، فلا تكون هناك حاجة إلى مؤسسات الدولة لا فى الثقافة فقط بل والإعلام والسياحة والتعليم.. إلخ.

بالإضافة إلى أنهم لم يمنحوا للمجلس أدواته ووسائل سيطرته المادية والإدارية على مؤسسات الثقافة الحكومية، بل شكلوا لكل جهاز حكومى فى الثقافة لجنة مقابلة له فى المجلس الأعلى، فوجدنا لجنة للثقافة الجماهيرية ولجنة للتبادل الثقافي، إلخ. فزاد التناقض بين المجلس والمؤسسات. هذا فضلا عن أن المجلس نفسه مؤسسةٌ حكوميةٌ بالتعيين وليس بالاختيار او الانتخاب من المثقفين.

ونص قرار إنشائه على أنه هيئة عامة تتبع الوزير المختص بشئون الثقافة. فكان من الطبيعى أن يحدث تناقض بين مفهوم المجلس وإدارة المؤسسات. لذلك لم يلعب المجلس دورا أكثر من دور المجلس السابق «الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية» إلا بقليل. وتم تعيين وزراء للثقافة فى الحكومات التالية أمسكوا بمقاليد السلطة الثقافية.

عُقدَ المؤتمر العام الأول والأخير للمجلس الأعلى للثقافة من ٨ أكتوبر ١٩٨٠. واجتمعت شُعبه ولجانهُ السبع والعشرون وأصدرت العديد من التوصيات. وأعلن فى الجلسة الختامية التي حرص الرئيس السابق أنور السادات على حضورها بيانُ الثقافة والفنون.

وأعاد القرار الجمهورى بإنشاء المجلس تنظيم المؤسسات والأجهزة الحكومية الثقافية. فأصبح يتبع الأمين العام للمجلس أمانته الفنية والتى ضمت فى ذلك الوقت ٣٢ لجنة. والشئون المالية والإدارية والعلاقات الثقافية الخارجية والخدمات الثقافية والثقافة الجماهيرية وكلها على مستوى وكلاء وزارة وإدارات عامة للتخطيط والمتابعة والتدريب والتنظيم والشئون القانونية والرقابة على المصنفات الفنية وثلاثة بيوت فنية للمسرح والموسيقى والأوبرا والفنون الشعبية والاستعراضية وأربعة مراكز قومية متخصصة للفنون التشكيلية وثقافة الطفل والمسرح والموسيقى والسينما.

ويتبع البيت الفنى للمسرح سبعة مسارح هى القومى والكوميدى والعرائس والحديث والطليعة والطفل والمتجول الذى تم إلغاؤه فى يونيو ١٩٨٧.

بينما يتبع البيت الفنى للموسيقى أوركسترا القاهرة السيمفونى وفرقة الموسيقى العربية. ويتبع البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية الفرق الآتية: القومية ورضا والغنائية والسيرك القومى. بينما يتبع رئيس المجلس - وهو الوزير - الهيئات العامة للكتاب والآثار والضوئيات والصوتيات (أغرب اسم يضم ثلاث شركات تحمل اسم مصر لدور العرض والتوزيع والاستديوهات والإنتاج السينمائي والصوت والضوء) وأكاديمية الفنون وصندوق دعم السينما، أى فى المجموع ٢٤ تنظيما ثقافيا و٢٣ لجنة.

الثقافة فى عهد مبارك

بعد عام آخر، وفى ٢٣ سبتمبر ١٩٨١ عادت هذه الأجهزة إلى «وزارة دولة مستقلة» تولاها عبد الحميد رضوان مع وجود المجلس. فألغى منه اللجان التى لها مؤسسات تنفيذية (طبعا لأن رؤساء هذه المؤسسات رفضوا أو لم يهضموا قرارات أو توصيات اللجان).

وظل الوضع على ما هو عليه هكذا فى عهد الوزير التالى الدكتور أحمد هيكل الذى لم يمكث سوى عامين، إلى أن عُيِّنَ الفنانُ التشكيلى التجريدى السكندرى فاروق حسنى وزيرا للثقافة فى أكتوبر ١٩٨٧.

بدأ فاروق حسنى عهده بإعداد مشروع ثان للسياسة الثقافية تمت مناقشته على نطاق واسع بين المثقفين فى ندواتهم وتنظيماتهم خارج وزارة الثقافة، بل وأبدى عدد من كبار الكتاب والأدباء آراءهم فيه فى رسائل شخصية إلى الوزير. ينقسم مشروع السياسة الثقافية الذى طرحه فاروق حسنى فور توليه الوزارة إلى مبادئ وسياسات.

المبادئ

١- ديمقراطية الثقافة:

دعما للديمقراطية التى حققها فى المجتمع المصرى الرئيس/ محمد حسنى مبارك يزيد الاهتمام بديمقراطية الثقافة فتصل إلى الذين حُرِمُوا من الزاد الثقافى ردحا طويلا من الزمان فمَن حق الجماهير فى القرى والمصانع ومن حق الأطفال فى القرية والأحياء الشعبية بالمدينة، أن تستمتع بقدر معقول من النشاط الثقافى.

إن الثقافة هى التجسيد الحقيقى للديمقراطية ذلك أن المجال الثقافى لا يمكن أن يتحقق إلا بالديمقراطية وذلك على مستويين:

أ- مستوى صانعى الثقافة: فالثقافة لا يصنعها فرد أو أفراد وإنما هى نتاج حياة شعب بأكمله، يصوغها مبدعوها على مختلف اتجاهاتهم وتعدد اهتماماتهم وعلى وزارة الثقافة أن ترعى هذه الاتجاهات جميعا، وتوفر لها المناخ الملائم لازدهارها والأدوات اللازمة لإنتاجها.

ب- مستوى التلقى: فالثقافة خدمة علينا توفيرها للمجتمع وليست سلعةً تجاريةً تقاس بمعايير السوق المصرفية ومثلما كانت صيحة عميد الأدب العربى د. طه حسين فى بداية الأربعينات مطالبةً بأن يكون التعليم كالماء والهواء فعلينا مع نهاية الثمانينات أن نطالب بأن تكون الثقافة كالماء والهواء.

٢- الثراء الثقافى:

إن أى عمل ثقافى مصرى إنما ينطلق من قاعدة صلبة وأصلية، هى ذلك الثراء الثقافى الذى تتمتع به مصر دونا عن دول كثيرة من دول العالم حيث الحضارة العريقة الممتدة عبر آلاف السنين من فرعونية وبطلمية ورومانية ويونانية وقبطية حتى الحضارة العربية

الإسلامية التى انطلقت منها جميع حركاتنا الثقافية فى العصر الحديث.

٣- الدور المصرى:

إن لمصر دورا قياديا فى ثقافة المنطقة ككل وذلك يرجع لأسباب ثلاثة:

أ- العامل التاريخى: المتمثلُ فى ذلك التراث الحضارى العريق الممتد عبر التاريخ كله.

ب- العامل الجغرافى: الذى جعل مصر تتمتع بموقع متميز فى قلب الوطن العربى، فجاء اتصالها بمن حولها بمثابة رابط عضوى تحتل فيه مصر موقع المركز العصبى الذى تؤثر حركته على بقية أعضاء الجسم.

ج- العامل البشري: المتمثل فى الطاقات البشرية الخلاقة التى تعتبر إحدى مزايا مصر فى مختلف المجالات والتى أثبتت نفسها فى المجال الثقافى عبر جميع العصور بما قدمته من مبدعين خلاقين فى الفكر والفن.

٤- الثقافة والمجتمع:

إذا كانت الثقافة هى عمل شعبى يتخذ الديمقراطية وسيلة مثلى لتحقيق أهدافها فذلك يعنى ان هناك ارتباطا وثيقا بين الثقافة ومختلف قضايا المجتمع القومية والاجتماعية والاقتصادية.

إن الثقافة هى التى تستطيع دون غيرها إصلاح الاعوجاج الذى يصيب بعض فئات المجتمع نتيجة لأسباب اجتماعية أو اقتصادية، فالثقافة هى التى تستطيع دون غيرها تأصيل القيم السامية التى تحفظ المجتمع من التعصب الأعمى من ناحية والانحلال المتردى من ناحية أخرى.

إن السياسة الثقافية لن تؤتى ثمارها ما لم نشارك جميعا - كمثقفين وأجهزة ثقافية - فى تأكيد الانتماء للوطن. وفى دفع عجلة التنمية الاقتصادية، وفى محو الأمية، وفى تنظيم



فاروق حسنى وزير الثقافة والدكتور سمير سرحان ولقاء مع المثقفين





الأسرة، وفى تربية النشء، وفى غرس القيم الأصيلة بمفاهيمها الحقيقية والبناءة وفى تدعيم الممارسة الديمقراطية.

وفى نفس الوقت فإن أية خطة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية تظل قاعدتها هشة ما لم تستند إلى خطة ثقافية تعمل على تنمية الوجدان الشعبى للمجتمع.

٥- الشباب:

إن أية سياسة للعمل الثقافى فى مصر يجب أن تأخذ فى اعتبارها المكانة الخاصة للشباب فى المجتمع. وإذا كان مثقفونا الكبار هم قادة العمل الثقافى ورموزه، فإن الشباب هم جنده فى الميدان، وإذا كانت السياسة الجديدة شرارة تهدف إلى تغيير بعض الأوضاع البالية من أجل إيجاد صيغة جديدة للعمل الثقافى فإن هناك قيمة إضافية للشباب باعتبارهم أداة التغيير الحقيقية فى أى مجتمع، كما يزيد من أهمية عنصر الشباب أيضا أن ما يقرب من ثلاثة أرباع تعداد الشعب المصرى هم دون سن الثلاثين.

إن الشباب هم الذين يملكون الحاضر لذلك فهم وحدهم القادرون على صنع المستقبل.

٦- الطفل:

من المتطلبات الرئيسية لأية سياسة ثقافية صائبة أن تكون هذه السياسة بعيدة المدى فى رؤيتها، فلا تقتصر فقط على الاستجابة للمتطلبات الحاضرة العاجلة وإنما تتعداها إلى ضروريات المستقبل القريب والبعيد، وهكذا إحدى التوجيهات الأساسية للسياسة الثقافية يجب أن تكون نحو مجتمع المستقبل وذلك من خلال الاهتمام بالطفل، إن وضع خطة لثقافة الطفل اليوم هو ضمان أكيد لتلافى الكثير من مشاكل الحاضر ونحن نبنى مجتمع الغد.





السياسات

أ - التجديد والابتكار:

إن الهدف النهائى للسياسة الثقافية لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال صيغة جديدة للعمل الثقافى، صيغة جريئة تُسقطُ بعض المسلَّمات التى تحكَّمَتْ فى حياتنا الثقافية فكادت تُقْعدُها تماما، مع الإبقاء على كل ما هو أصيل فى تراثنا وتأصيله، فالشجرة التى بلا جذور لا تُنْبتُ الزهور.

وعلى ذلك فإن علينا تشجيع التجريب فى مجالات الإبداع المختلفة والحثّ على المغامرة والابتكار بحيث يكون الفيصل والمعيار الفنى ليس التقيد بالقوالب القديمة الفنية.

ب - اللامركزية:

لطالما عانت مصر من المركزية الثقافية بحيث تركَّز العملُ الثقافى فى العاصمة ولم يصل إلى بقية المحافظات إلا الفُتاتُ وللنهوض بالثقافة فإن علينا تطبيق سياسة اللامركزية الثقافية وذلك على مستويين:

١- مستوى العمل الثقافى: وقد بدأنا ذلك بالفعل فى مجال المسرح على سبيل المثال عن طريق وضع تقليد جديد يقضى بأن تبدأ فرق الدولة عروضها خارج القاهرة ثم تعرض بعد ذلك فى العاصمة.

٢- مستوى اتخاذ القرار: وقد بدأنا إشراك المثقفين فى عملية صنع القرار الثقافى حتى لا تنفرد جهة واحدة بالقرار وذلك عن طريق توجيه الدعوة للمثقفين لتولى بعض المهام التنفيذية سواء عن طريق تقلد بعض المناصب التنفيذية أو المشاركة فى اللجان الثقافية المتخصصة.

ج- إيجاد حلول جديدة لمشاكل التمويل:

إن من أكبر العقبات التى واجهها العمل الثقافى فى السنوات الأخيرة مشكلة التمويل بسبب أوضاع اقتصادية معلومة للجميع، وإزاء

ذلك، فنحن نرى ضرورة البحث عن وسائل جديدة ومبتكرة للتمويل. ولقد بدأنا بالفعل فى استطلاع مثل هذه الإمكانات وقابلنا ردود فعل إيجابيةً سواء من رأس المال الوطنى أو بعض المؤسسات الأجنبية لتمويل مشاريع ثقافية.

١- التمويل الذاتى: عن طريق تسويق المنتجات الثقافية وإقامة المعارض التى تقام بالخارج والداخل ويعود دخلها إلى المنبع.

٢- المبادرات الخاصة وتشجيع القطاع الخاص على المساهمة فى المشاريع الثقافية والمنشآت الفنية.

٣- نشر فكرة الفن المنخفض التكاليف كالمسرح البسيط الذى يعتمد على القيمة الفنية العالية وليس على عنصر الإبهار.

٤- التعاون مع المحليات والاستفادة من إمكاناتها.

٥- التوسع فى سياسة التعاون مع دول العالم فى مجال المنح الخارجية وأيضا فى الحصول على الأجهزة والمعدات الفنية والخبراء.

د - البحث عن الرموز:

لكل عصر رموزه الثقافية من مفكرين ومبدعين، وعلامةُ الحيوية الثقافية لأى شعب من الشعوب هى تَوَاصُلُ الإبداع الثقافى والفنى على مر العصور بحيث يستمر إفراز الرموز من جيل إلى جيل، وفى الوقت الذى تذخر فيه الحياة الثقافية المصرية بكوكبة لا نهائية من الرموز الثقافية للأجيال السابقة فإن هناك من بين صفوف الأجيال الشابة من المواهب والكفاءات ما هو مؤهل لأن يصبح من رموز الجيل الجديد إذا ما واتته الفرصة للتقدم والازدهار.

هـ - تطوير المعاقل الثقافية:

فى الوقت الذى يتبع فيه الحزب الوطنى الديمقراطى سياسة البحث عن المواهب الجديدة بين جيل الشباب فإنه يسعى فى نفس الوقت لتطوير المعاقل الثقافية ذاتها باعتبارها إحدى الوسائل الفعالة فى اكتشاف المواهب الكامنة فى المجتمع، وعلى سبيل المثال فقد تم إعدادُ خطة متكاملة لتطوير دور العرض السينمائى وإمدادها بالمعدات الحديثة وكذلك المعامل السينمائية واستديوهات التصوير، كما تم إعادة تجهيز مسارح الدولة بما يليق برسالتها الجادة، وتتضمن أيضا سياسة تطوير المعاقل قصور الثقافة وقاعات الفن التشكيلى والمكتبات إلخ. كما تمتد إلى إيجاد نوعيات جديدة من المعاقل مما تفتقر إليه الحياة الثقافية مثل مراكز المعلومات والتوثيق المجهزة بأحدث الوسائل العلمية من ميكروفيلم وكمبيوتر.. إلخ.

و - التفاعل مع ثقافات العالم:

إن التفاعل ما بين ثقافتنا القومية ذات الهوية العربية الأصيلة، والثقافات الأخرى فى العالم يجب أن يكون أحد عناصر السياسة الثقافية الرئيسية باعتبار أن مثل هذا الاحتكاك هو المحرك الفعال للنهوض بالحركة الثقافية الوطنية، أما الانكفاء على الذات فهو ما ينتج عنه فى النهاية خنقُ الثقافة وموتها، ويمكن أن تتحقق هذه السياسة عن طريقين:

١- وضع خطة لاستقدام الأنشطة الثقافية من الخارج وتعتمد على التنوع الكيفى والجغرافى بحيث يُسهمُ هذا التبادل فى التعريف ببعض الأنشطة الثقافية غير المعروفة محليا.

٢- إيفاد الفرق الفنية والمواهب الفكرية للمشاركة فى الأنشطة المصرية الثقافية فى الخارج وبما فى ذلك الشباب.

٣- المشاركة فى الأنشطة الثقافية العالمية مثل المهرجانات السينمائية والمسرحية ومعارض الكتب وغيرها.

القراءة للجميع

خلال مؤتمر الاتحاد الدولى للناشرين الذى عقد فى لندن عام ١٩٩١ ولدت فكرة المهرجان لأول مرة حيث نوقشت به ظاهرة مكتبات الأطفال فى مصر والدور الاجتماعى والثقافى الذى يمكن أن تلعبه فى حياة الطفل وكذلك الشباب ثم الأسرة والمجتمع ككل وهكذا تحولت فكرة القراءة للجميع التى بدأت كمشروع رسالة ماجستير لسيدة مصر الأولى لتتحول لمشروع قومى بعد أن تبنت هى بنفسها وتحت رعايتها فعاليات المهرجان.

العام الأول

كان أول احتفال لمهرجان القراءة للجميع فى السابع من يونيه عام ١٩٩١ فى مكتبة «عرب المحمدى» ولمدة ثلاثة أشهر وتحت شعار «القراءة للجميع»، وبالمجان أيضا انتقلت فعاليات المهرجان مستغلة أشهر الصيف وإجازة التلاميذ ليتحول المهرجان لاحتفالات تشمل جميع محافظات ومدن وقرى مصر.

وفى عام ١٩٩٢ ومع عام «طفل القرية» انطلق المهرجان ليأخذ بعدا جديدا من الاهتمام بأطفال مصر سواء أبناء المدن أو القرى.

وأعلنت السيدة سوزان مبارك فى احتفال رسمى أقيم بقرية البراجيل بالجيزة عن افتتاح المهرجان وأننا سنبدأ تجربة جديدة فى مصر وهى المكتبات المحمولة كما هو معمول به فى تايلاند وأنه ستتم عملية تقييم لهذه التجربة من أجل تعميمها على جميع محافظات مصر أو إلغائها.

وجاء نجاح التجربة ليؤكد إيمان أفراد الشعب المصرى بأهمية القراءة وتأخذ التجربة أبعادا جديدة لاشتراك ٥٤٠٠ مكتبة بالإضافة إلى ١٠٠٠ مكتبة تابعة لمراكز المعلومات و٨٠٠ مكتبة من المكتبات التابعة لمدن المحافظات.

جوائز المهرجان

ويأخذ المهرجان فى هذا العام بعدا جديدا بإعلان جوائز أدبية وثقافية من قبل جمعية الرعاية المتكاملة وكانت عبارة عن مسابقة قومية



السيدة سوزان مبارك والدكتور سمير سرحان فى افتتاح الندوة الدولية حول القراءة للجميع «١٩٩٢»

لاختيار شخصية أو شخصيات إحدى القصص أو الروايات التى يقرأها الطفل ليتحدث عنها. هذا إلى جانب مسابقات الرسم بالإضافة إلى كأس الأداء المتميز الذى يقدم لأحسن المحافظات، وشهادات تقدير مجموعات كتب الأطفال ذوى المواهب الثقافية والفنية البارزة.

وبلغ عدد الفائزين فى هذا العام ٥٥ فائزا وحصلت محافظة الدقهلية والشرقية وبنى سويف وأسيوط على كأس الأداء المتميز وذلك لتحقيق أعلى نسبة تردد للأطفال على المكتبات فى هذا العام.

مكتبة فى كل مكان

وفى مهرجان عام ١٩٩٣ كان الشعار «مكتبة فى كل مكان» وأعلنت السيدة سوزان مبارك فى افتتاح المهرجان بدء إدخال الكمبيوتر وتعليم اللغات الأجنبية ضمن فعاليات المهرجان، ولأول مرة تحدث مشاركة كبيرة من جميع محافظات مصر فى المهرجان حيث بلغ عدد المكتبات المشاركة فى هذا العام ١٠٢٩٧ مكتبة منها ٦٥٦٠ مكتبة تابعة لوزارة التعليم و٩٣٠ مكتبة للشباب و٦٧٩ مكتبة تابعة للشئون الاجتماعية و٢٨٧ لقصور الثقافة و٣٤ للرعاية المتكاملة و٣٩ لمراكز الإعلام و١٦٧٨ مكتبة أخرى، وبلغ عدد المترددين على المكتبات عشرة ملايين و٧٢٠ ألفا و٦٦٤ طفلا وشابا.

وفى هذا العام حصلت محافظات البحيرة وأسوان وأسيوط والشرقية وسوهاج على المراكز الأولى فى المسابقة الأدبية.

للطفل.. للشباب.. للأسرة

ويأتى العام الثالث من عمر المهرجان فى ١٩٩٤ ليدخل مرحلة جديدة حيث يحمل شعار «للطفل. . للشباب. . للأسرة» وبذلك يشارك الجميع فى فعاليات المهرجان وتأتى مطبوعات مكتبة الأسرة لتؤكد هذا المعنى حيث أفتتحت السيدة سوزان مبارك المهرجان فى مدرسة الشيخة فاطمة بمدينة نصر وبلغ عدد المكتبات المشاركة على مستوى الجمهورية اثنتى عشرة ألف مكتبة تردد عليها ١٦ مليون فرد.



وفاز بالجوائز القومية لهذا المهرجان خمسون طفلا ولأول مرة تقدم جوائز مادية فى المهرجان بالإضافة إلى مجموعات من الكتب القيمة.

ويأتى مشروع مكتبة الأسرة والتى شاركت فيها جمعية الرعاية المتكاملة ووزارة الثقافة والإعلام والحكم المحلى والمجلس الأعلى للشباب والرياضة، والذى يعد أضخم مشروع للقراءة فى تاريخ مصر الحديثة ليعطى المهرجان أهمية ودلالة كبيرة على دور الكتاب وأهميته فى حياة الفرد وتم توفير كميات كبيرة وبأسعار رمزية من أمهات الكتب وكتابات كبار الكتاب والمؤلفين، حيث تم إعادة طرح كتب التراث العربى والإبداعات الفكرية فى الأدب وكذلك تقديم الكتب والأعمال الى ساهمت فى تكوين مسيرة الفكر الإنسانى والحضارة الإنسانية.

وبلغ إجمالى الكتب التى تم توفيرها فى هذا المشروع مليونين وستمائة ألف كتاب من كتب الإبداع الأدبى وخمسة ملايين ومائة وستين ألفا من كتب التراث الإنسانى.

نحو قراءة عربية سليمة

ومع كل شمعة جديدة تضاء للمهرجان يأخذ بعدا جديدا حيث يأتى المهرجان الخامس عام ١٩٩٥ وتحت عنوان «نحو قراءة عربية سليمة» تفتتح السيدة سوزان مبارك المهرجان فى قاعة يوسف السباعى بمسرح التليفزيون بمصر الجديدة وشارك فيه ٧٥٠٠ مدرسة وشهد هذا المهرجان دخول مكتبات جديدة فى التجربة مثل مكتبات الشاطئ والمدارس والمكتبات المتنقلة ولم ينس المهرجان الطفل المعاق حيث تم افتتاح المكتبة السمعية لفاقدى السمع.

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٦

ويأتى العام الحالى لتواصل النجاح ويتحول مهرجان القراءة للجميع إلى أهم وأكبر مشروع ثقافى قومى تشهده مصرنا الحديثة ويصدر مشروع مكتبة الأسرة فى إطار جديد وتحت ثمانية سلاسل يصدر ١٨٠ عناوين. يطبع منها



السيدة سوزان مبارك خلال إحدى الندوات حول القراءة للجميع



الرئيس مبارك خلال لقائه بالمثقفين بمعرض القاهرة الدولى للكتاب

١٨ مليون نسخة تضم كل أنواع المعرفة ويستطيع القارئ من خلالها أن يقرأ لرواد التنوير فى مصر وأيضا لشباب المبدعين، ويصبح الحلم حقيقة عندما تضم حجرات كل منزل فى مصر مكتبة ثقافية شاملة تساعد فى البناء الفكرى لأجيالنا الجديدة وتصبح علامة بارزة تؤكد صدق ما اختارته السيدة سوزان مبارك لبناء الأجيال الجديدة عندما اختارت المعرفة سبيلا لبناء هذا الجيل. . ومازال العطاء يتواصل.

الواقع أن الثقافة فى مصر شهدت دفعة جديدة وهامة فى عهد الرئيس حسنى مبارك، ساعد عليها حرصُ الرئيس الفعلى على اتساع الممارسة الديمقراطية فى المجتمع ومؤسسات الدولة، الذى انعكس على الثقافة، مثلما انعكس على الصحافة والتنظيمات السياسية، وتجلى اهتمام الرئيس فى أسلوبين أساسيين:

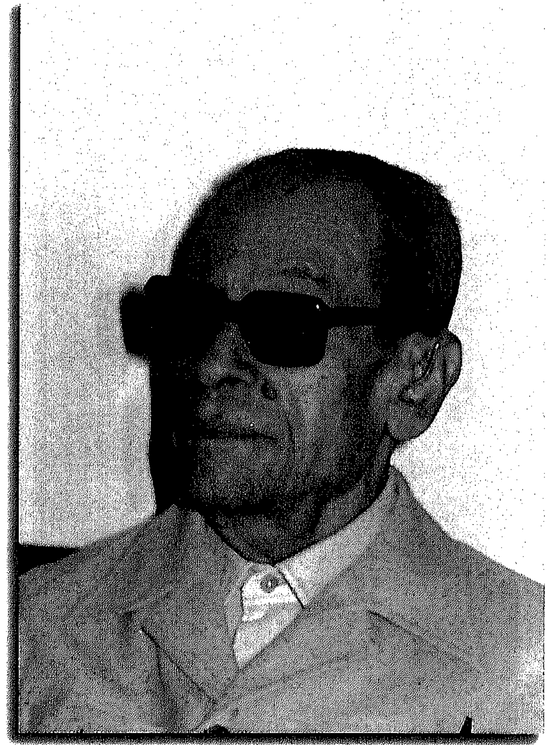
أ- زيادة الموارد والاعتمادات المالية المخصصة لوزارة الثقافة بشكل ليس له مثيل من قبل. وتجاوبه مع المقترحات والتشريعات الثقافية. ومن ذلك تخصيصه للمبانى لإقامة مكتبات.

ب- مشاركة الرئيس بنفسه فى افتتاح الصروح والمعاقل والمناسبات الثقافية الهامة. ونذكر هنا تقليده بإجراء حوار مفتوح مع الكتاب والأدباء والفنانين فى افتتاح معرض القاهرة الدولى للكتاب بحيث أصبح المثقفون ينتظرونه كل عام.

وقد انعكس كل هذا إيجابيا على الإنجازات الثقافية التى تمت فى عهده، والتى نلخصها هنا فى أبرزها ومنها:

فى مجال الأدب:

* من أهم الأحداث الثقافية عام ١٩٨٠ انعقاد مؤتمر القاهرة الأول للإبداع العربى الذى جعل أولى غاياته تنمية التواصل بين مثقفى الأمة العربية ومبدعيها لبحث أمور الفكر والإبداع العربى ومشاكله. ومن بين من شارك فيه كمال أبو ديب من سوريا ومحمد عابد الجابرى من المغرب.


نجيب محفوظ

* فوز الأديب الكبير نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية خلال عام ١٩٨٨ ، وقد أقامت وزارة الثقافة فى ٧ نوفمبر ١٩٨٨ حفل تكريم للأديب الكبير ، قلده خلاله السيد الرئيس قلادة النيل .

* وفى الفترة من ٢-٦ ديسمبر ١٩٩٠ عُقد بالقاهرة لأول مرة مؤتمر الشعراء العالمى الحادى عشر . والذى أكد فى توصياته على أن الحركة الشعرية فى العالم حركة واحدة متصلة مع التأكيد على خصوصية الإبداع الشعرى فى كل لغة ، ونوه بجمهور الشعر فى مصر وما وجده الشعراء المجتمعون لدى هذا الجمهور الواسع من رحابة صدر وحماسة للشعر وقدرته على تذوقه وإيمانه بمستقبله ودوره فى حماية الحضارة وقيادة خطى الإنسان . وقد نظمت المؤتمر الأكاديميةُ العالمية للفنون والثقافة بالولايات المتحدة الأمريكية - كاليفورنيا - بالتعاون مع هيئة الكتاب المصرية . وشارك فيه شعراء من ٣٣ دولة عربية وأجنبية بالإضافة إلى مصر .

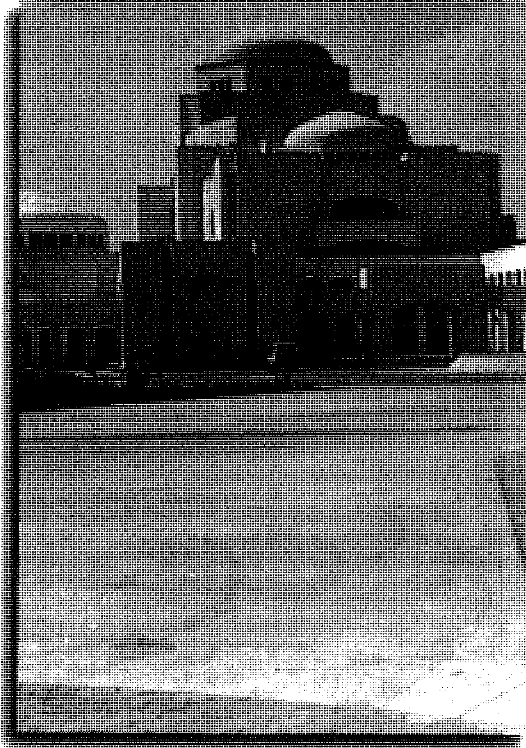
* إقامة مهرجان القاهرة للشعر العربى فى الفترة من ٢٠ - ٢٤ أكتوبر ١٩٩٣ الذى نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة فى القاهرة .

فى مجال الاوبرا :

* صدر القرار الجمهورى رقم ٣١٣ لسنة ١٩٨٩ بإنشاء هيئة عامة جديدة باسم «المركز الثقافى القومى» وتضم دار الأوبرا المصرية الجديدة وكان افتتاحها فى العاشر من أكتوبر ١٩٨٨ ، حيث كان حفل الافتتاح مظاهرةً ثقافية حضره السيد رئيس الجمهورية وقد بُنيت هذه الدارُ بمنحة يابانية ، وفى خلال عام واحد أصبحت هذه الدار منارةً علمية تَشعُّ فنا راقيا ، وساهمت فى عامها الأول فى إظهار العديد من الفرق الفنية منها :
- فرقةُ كورال الأطفال «أكثر من مائتى طفل» .
- الفرقةُ القومية العربية للموسيقى .

وقد ضمت هذه الهيئة البيت الفنى للموسيقى .

وقدمت على المسرح الكبير لدار الاوبرا عروض العديد من الفرق العالمية مثل فرقة


دار الأوبرا المصرية

* ومن أهم أحداث الثمانينات الفنية عرضُ أوبرا «عايدة» لأول مرة فى سبتمبر ١٩٨٧ على مسرح الصوت والضوء بالهرم، وقد ساعدت أجهزة الصوت والضوء فى روعة إخراج العرض بما قدمته من لوحات ضوئية متعددة المسافات، وقد نظمت إقامة العرض شركاتٌ سياحية.

فى مجال المسرح :

* أقيم فى القاهرة فى الفترة من ١ - ١٠ سبتمبر ١٩٨٨ المهرجان الأول للمسرح التجريبى واشتركت فيه (٥٩ فرقة) من (٢١) دولة قدمت (١١٦ عرضا) ثم توالت دورات المهرجان حتى بلغت سبع دورات حتى الآن.

* تجديد وتطوير المسرح القومى ومسرح الطليعة بالعتبة ومسرح السلام بالقصر العينى والمسرح العائم بالمنيل.

* افتتاح مركز الهناجر للفنون بجوار دار الأوبرا المصرية، وهو عبارة عن قاعتى عرض



الرئيس مبارك والسيدة حرمه فى افتتاح الأوبرا

موريس بيجار للباليه الحديث وفرقة المسرح الملكى البريطانى التى قدمت مسرحيتى شكسبير «ريتشارد الثالث» و«الملك لير» عام ١٩٩٠، وغيرهما من الفرق الكبرى.



افتتاح دار الأوبرا



السيدة سوزان مبارك تفتتح مكتبة الطفل

مسرحى تقام لأول مرة فى مصر لتتناسب أساسا مع عروض الشباب المسرحية والغنائية.

* وقد شهدت سنواتُ التسعينيات اهتماما ملحوظا بفرق مسرح الهواة والمسرح الحر، وقامت وزارة الثقافة برعاية هذه الفرق، وتقديم الدعم لها، ومساعدتها فى إقامة عروضها ومهرجاناتها ومنح الجوائز للمتميزين منها.

فى مجال الاطفال:

* افتتاح مركز بحوث وتوثيق أدب الأطفال بالهيئة العامة للكتاب بالاشتراك مع جمعية الرعاية المتكاملة.

* افتتاح الحديقة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب وهى أول حديقة من نوعها للترويج والتثقيف معا للأطفال.

فى مجال الكتاب:

* بدأ فى عهد الرئيس مبارك معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال.

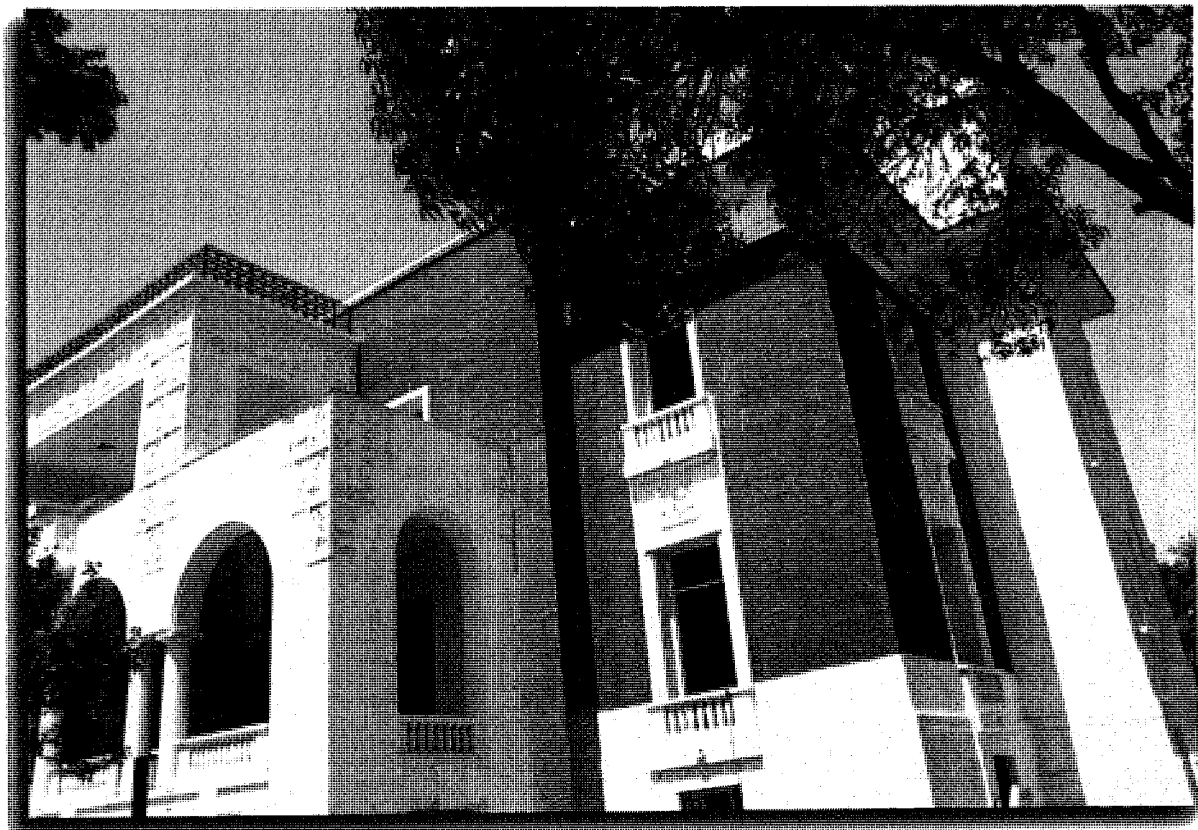
* تم انتخابُ الأستاذ لطفى الخولى رئيسا لاتحاد كتاب آسيا وأفريقيا وانتقال مقر الاتحاد إلى مصر، وقدمت وزارة الثقافة المقر هدية للاتحاد.

* فى سابقة هامة أقامت وزارة الثقافة فى مجمع الفنون بالزمالك معرضا فريدا تسجيليا وثائقيا فى فبراير ١٩٩٠ تحت عنوان «مائة عام على التنوير» وذلك بمناسبة مرور مائة عام على رواد الثقافة الحديثة فى مصر «طه حسين والعقاد والرافعى والمازنى»، وقد ضم المعرض مقتنياتهم وصورهم الشخصية وكتبهم ومخطوطاتهم وملابسهم حتى أدوات الكتابة، وكذلك كتبًا ومقالات وأبحاثا عنهم.

* افتتحت السيدة سوزان مبارك مكتبة القاهرة الكبرى ومقرها قصر الأميرة سميحة بالزمالك فى يناير ١٩٩٥. لإضافة أكبر مكتبة عامة فى مصر بعد دار الكتب.

* افتتاحُ السيد الرئيس لمكتبة مبارك العامة بالجيزة فى مارس ١٩٩٥ كثمرة رائدة فى التعاون الدولى بين الحكومة المصرية والمؤسسات الأجنبية الخاصة، إذ تمت بالتعاون


مكتبة القاهرة


مكتبة مبارك العامة بالجيزة



افتتاح معرض الكتاب

بين صندوق التنمية الثقافية ومؤسسة بيرتلسمان الألمانية.

* استقلالُ دار الكتب عن هيئة الكتاب فى هيئة مستقلة، والإعداد لأكبر مشروع لترميم وتطوير مبنى دار الكتب القديم بباب الخلق بتكلفة تصل إلى ٣٠ مليون جنيه.

* تطوير معرض القاهرة الدولى للكتاب ولم يعد مجرد سوق لبيع الكتب بل أصبح مهرجانا ثقافيا يضم عروضا فنية وندوات ومناقشات ولقاءات مع كبار الأدباء والمفكرين.

فى مجال الثقافة الجماهيرية :

* صدر فى ٤ مارس ١٩٨٩ قرار جمهورى رقم ٦٣ بتحويل الثقافة الجماهيرية إلى هيئة عامة لقصور الثقافة، لها ميزانية مستقلة وشخصيةٌ اعتباريةٌ بعد أن كانت مجرد إدارة مركزية وذلك بناء على اقتراح فاروق حسنى وزير الثقافة.

* إنشاء قصور الثقافة المتخصصة مثل قصر الطفل بجاردن سيتى وتحويل قصر ثقافة النيل «بجاردن سيتى» إلى قصر متخصص للسينما تنفيذا للسياسة الثقافية للوزارة بإنشاء قصور متخصصة لخدمة أصحاب المواهب والجمهور، وقد بدأت هذه السياسة بقصر ثقافة الغورى للتراث.

* افتتاح السيدة سوزان مبارك فى يوليو ١٩٩٥ لقصر ثقافة الإسماعيلية الجديد بتكلفة قدرها ٢٠ مليون جنيه، وقاعة فنون تشكيلية.

* افتتاح قصور ثقافية كبرى فى المدن الجديدة «٦ اكتوبر» و«السادات» و«١٥ مايو» و«١٠ رمضان».

فى مجال الآثار :

* إقامة عشرات المعارض الأثرية المصرية فى الخارج ومنها «عظمة مصر» يضم ٩٥ قطعة أثرية والذى بدأ جولته فى أمريكا من نوفمبر ١٩٨٩.

* إعادة اكتشاف الحى المجهول «باب العزَب» فى قلعة صلاح الدين بالقاهرة،

وإعداد مشروع ضخم لترميمه وتطويره واستثماره .

* اكتشاف عدة تماثيل نادرة تحت معبد الأقصر أثارت الرأى العام كلّه . والتى عُرِفَتْ بالخبيئة وأقيمت لها قاعة خاصة بمتحَف الأقصر .

* تم اكتشاف العديد من الآثار العامة منها : معبدٌ من عصر البطالمة فى سوهاج . والعثور على تمثال الإله «إيزيس» فى خليج أبى قير ، وكشف أثرى هام تحت حديقة للأطفال بنادى «سبورتنج» واكتشاف قلعة أثرية فى سيناء ، واكتشاف مخطوطات دينية من العصر العثماني .

* بالخبرة المصرية وبأحدث المعدات تم ترميم الهرم الأكبر لأول مرة فى التاريخ .

* مشروع تطوير منطقة الأهرامات و«أبو الهول» ، تقوم فكرته الأساسية على تحديد حرم لمنطقة آثار الأهرام و«أبو الهول» للحفاظ على المنطقة ومنع التعديات ، وقد تم دراسة المشروع من خلال لجنة الخبراء المصريين واللجنة الدائمة للآثار المصرية ، كما دُرس بمعرفة لجنة استشارية من «اليونسكو» ووضعت هذه اللجان توصياتها فى هذا الشأن .

* ترميم الآثار المصرية والإسلامية : حيث شهدت مصر أكبر حركة ترميم أثرى فى تاريخها ، شملت على سبيل المثال ترميم آثار «أبيدوس - سوهاج» و«الأقصر - الكرنك» وأسوان والنوبة وسراى «المسافر خانة» وحمام الشرايبى ومسجد الست مسكة وكنيسة «أبو سرجة» ومسجد الصالح طلائع وأسوار القلعة وقصر المانسترلى وكنيسة حارة زويلة ودير السريان والتكية المولوية . ودار ابن لقمان بالمنصورة ومنازل رشيد ومئذنة أبو شوشة بديروط وقلعة قايتباى بالإسكندرية ، ومسجد العمرى بهو ووكالة الجداوى بإسنا ومسجد العينى بجرجا . ومسجد العباسى برشيد .

* حفائر الآثار المصرية : وقد شهدت نفس الفترة أيضا رصد أكبر اعتمادات مالية للبحث عن الآثار شملت على سبيل المثال مناطق : أخميم واللبنة وآثار الوادى الجديد وعواجة والشيخ عبادة وبنى حسن والبهنسا وإهناسيا وكوم اوشيم والفيوم والجبانة الغربية وبنى سويف ونزلة البطران والقطا وأبو رواش وسقارة وأبو صير وعرب الحصن وأولاد داود وتل فراشة والحسنية وتل الضبعة بالسنبلاوين وتل الحجر بشربين والست دميانة ببلقاس وتل البندرية والقلايا وأبو مينا والطابية الحمراء والعبر فى منطقة شرق الدلتا . ودهب والطور فى منطقة سيناء الجنوبية والطينة والخوينات فى منطقة سيناء الشمالية .

* ولأول مرة يتم تطوير منطقة حرم الأهرامات وابو الهول بالجيزة ، وذلك بعد أن جارت العشوائيات والزحف السكانى على المنطقة ، وتم إعداد مشروع بالتعاون مع خبراء منظمة اليونسكو الدولية يعتمد على إعادة تنظيم المنطقة وحمايتها وترميمها ، كما نجح النحات العالمى آدم حنين فى قيادة فريق عمل قام لأول مرة وعلى مدى أربع سنوات بترميم جذرى ومتكامل لتمثال «أبو الهول» الذى كان معرَّضًا لأخطار جسيمة نتيجة العوامل الجوية والمياه الجوفية .

فى مجال السينما :

* افتتاح أحدث معمل للطبع والتحميض السينمائى بطاقة ٣٠٠ فيلم فى السنة فى ٢٦/ ٥/ ١٩٨٩ .

* إقامة المهرجان القومى للأفلام الروائية ينظمه صندوق التنمية الثقافية . ويمنح أعلى قيمة جوائز منحتها الدولة للسينما المصرية على مدى تاريخها وتصل إلى ٣٠٠ ألف جنيه . وقد أقيمت الدورة الأولى للمهرجان فى يونيو ١٩٩١ . وهو المهرجان الوحيد الذى استمر بانتظام للسينما المصرية . فلقد سبقته

محاولتان: الأولى فى بلطيم عام ١٩٧١ والثانية فى جمصة عام ١٩٧٣ لم تعلن نتيجتها حتى الآن، ومن مميزات هذا المهرجان غير تكريمه لمبدعى السينما المصرية هو تقليده بإقامة ندوة لمناقشة كل فيلم عقب عرضه فى حضور نجومه ومخرجه.

* إقامة مهرجان القاهرة الدولى لسينما الأطفال الذى بدأ دورته الأولى فى سبتمبر ١٩٩٠.

* إقامة مهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة.

* تطوير ١٨ دار عرض سينمائى وإعادة افتتاح دارين مغلقتين هما ليدو ونورماندى وإنشاء دارين جديدتين للعرض السينمائي. وذلك عن طريق شركة القطاع العام «مصر للتوزيع» أما القطاع الخاص فقد أقام عدة دور عرض جديدة فى الثمانينيات والتسعينيات.

* وحرصت مصر على الاشتراك فى المهرجانات الدولية السينمائية الخارجية. وإقامة أسابيع للأفلام المصرية بالخارج.

* تطوير مركز الثقافة السينمائية بتزويده بكابينة عرض كاملة ٣٥ مللى وآلة عرض ١٦ ميللى وجهاز عرض للفيديو على شاشة عريضة بالإضافة إلى تجديد الديكورات.

فى مجال الفنون الشعبية :

* مهرجان الإسماعيلية الدولى للفنون الشعبية الذى بدأ لأول مرة فى يونيو ١٩٨٢ واشتركت فيه ١٨ دولة تسابقت فرقها حول موضوع واحد هو الفرح الشعبي.

* إنشاء سيرك جديد فى جمصة.

* أشار د. لويس عوض على د. ثروت عكاشة بعد تولى الأخير وزارة الثقافة لأول مرة بإنشاء معهد عال للفنون الشعبية. إلا أن هذا المعهد لم يُفْتَتَحْ إلا بعد عشرين عاما أى فى مارس ١٩٨٢، وفى عهد الرئيس مبارك.

فى مجال الفنون التشكيلية :

* متحف الفن المصرى الحديث بجوار دار الاوبرا والذى افتتحه السيد الرئيس محمد حسنى مبارك فى أكتوبر ١٩٩١، ويتسع لعرض ١٨٠٠ عمل فنى من مجمل مقتنياته التى تصل إلى ١٣ ألف عمل لأكثر من ٦٠٠ فنان يمثلون الفن التشكيلى المصرى بجميع فروعه وعلى اختلاف مراحله واتجاهاته.

* إعادة افتتاح متحف محمد ناجى بالهرم وهو أحد رواد الفن التشكيلى فى مصر وذلك بعد تطويره وتوسيعه.

* افتتاح دار النسجيات المرسمة بحلوان.

* أقيمت خلال إبرليل ١٩٩٠ ندوةٌ لمناقشة بيع لوحات الفنانين العالميين وكنوز مصر من التحف النادرة والثروات الفنية الغالية.

وقد عُقدَت الندوة وسط جو مشحون بالتوتر والقَلق وتوالت الكلمات المعارضة للبيع والبيانات الصادرة عن الهيئات والمؤسسات الفنية والعلمية الرسمية والشعبية التى تندد بهذه الأفكار التى أثيرت حول بيع اللوحات التى ورثها الشعب المصرى عن بعض أبنائه المحبين للفنون والحق والخير والجمال.

وعلى الرغم من أن وزير الثقافة فاروق حسنى قد أعلن قبيل انعقاد المؤتمر وفى صباح نفس اليوم أن الوزارة لن تبيع اللوحات من خلال بيان أصدرته الوزارة ينفى بشدة فكرة البيع إلا أن هذا البيان لم يكن ليمنع سخط الناس المتزايد ورفضهم الشديد لمجرد التفكير فى طرح هذه القضية للنقاش.

* إقامة بينالى القاهرة الدولى للفنون، الذى بدأ عام ١٩٨٤ بالفنون العربية، ثم بدأت باقى الدول تَدْخله حتى أصبحت له مكانة مرموقة دوليا بين بيناليهات العالم فى الفنون التشكيلية.

* وفى ديسمبر ١٩٩٣ اكتمل ركن آخر من أركان نشاط مصر الدولى فى الفنون التشكيلية

بتأسيس ترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك، واشترك فيه ٤٠٥ فنانين ومن ٧٣ دولة.

* كما بدأ فى مايو ١٩٩٢ ترينالى القاهرة الدولى فى الخزف بمشاركة خزافين من ٢٥ دولة. وهكذا أصبح فى مصر كل عام معرضٌ دولى فى أحد فروع الفن التشكيلي. يشكل شرفة واسعة نُطلّ منها على تطورات هذا الفن فى العالم ويحَدث احتكاك وتبادل خبرات واستفادة لفنانينا وهواة الفنون فى مصر.

* فى يونيو ١٩٨٩ أضيف معرض جماعى سنوى جديد خاص بالشباب تحت ٣٥ سنة وهو «صالون الشباب» الذى أقيم فى إطار تركيز وزارة الثقافة على الشباب فى مختلف فروع الثقافة والإبداع، وتمنح وزارة الثقافة فى هذا الصالون ٢٧ ألف جنيه كجوائز للفائزين من الشباب فى فروع الصالون المختلفة.

صندوق التنمية الثقافية :

* يعد إنشاء صندوق التنمية الثقافية بالقرار الجمهورى رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٨٩ (٥ نوفمبر) من أهم إنجازات وزارة الثقافة لأنه يساعد على تنفيذ المشروعات الطموحة التى كثيرا ما تقف العوائق المالية حائلا دون تنفيذها.

* وتحاول الوزارة من خلال صندوق التنمية الثقافية النهوض بالتصنيع الثقافى والارتفاع بالذوق العام والاهتمام بالقضايا الوطنية مع تسويق هذه الأعمال اقتصاديا بما يعود على الأنشطة الثقافية الأخرى ارتفاعا فى أداء خدماتها ونوعية هذه الأنشطة.

* ومن أهم المشروعات التى يقيمها الصندوق ذلك المشروع الاستراتيجى «مكتبة القرية» والذى يقيم من خلاله خمس مكتبات فى خمس قرى محرومة من هذه الخدمة الأساسية سنويا فى جميع أنحاء مصر.

* كما يلعب الصندوق دورا حيويا فى دعم وإعانة المؤسسات والأجهزة الثقافية لتنفيذ مشروعاتها وتطويرها.

فى مجال العلاقات الخارجية :

* شهدت مصر طفرة كبرى فى علاقاتها الثقافية مع العالم فزاد عدد اتفاقيات التعاون الثقافى مع دول العالم فى جميع قاراته. والأسابيع الثقافية وأسابيع الأفلام المصرية فى الخارج، والمشاركة فى المؤتمرات والندوات والمهرجانات الدولية بمختلف اهتماماتها.

فى مجال الموسيقى :

* إقامة مهرجان الموسيقى الشعبية الدولي.

* وقد بدأ منذ صيف ١٩٨٩ إقامة مهرجان الموسيقى والغناء فى القلعة بالقاهرة، ليكون ملتقى للفرق والأصوات الشابة مع الجمهور بالمجان على مدى عشرة أيام. وقد شارك فى المهرجان الأول عازف القانون عبد الفتاح منسى وسداسى شرارة وأوركسترا الشباب وفرق القرب والموسيقى الخفيفة العربية وكورال الأطفال وكورال النور والأمل والمطرب على الحجار وغيرهم.

وبالإضافة إلى كل ما سبق، بدأت وزارة الثقافة منذ عام ١٩٨٨ فى الاستفادة من الجو الخاص لشهر رمضان، والكثافة الجماهيرية فى الأحياء التى بها أماكن دينية فى القاهرة والمحافظات، بعمل برامج ثقافية خاصة تنظمها واطلق عليها «الإمساكية الثقافية» والتى تتضمن إقامة ندوات وعروض فنية موسيقية وغنائية دينية وشعبية وغيرها.

جوائز الدولة فى الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية والاقتصادية والقانونية :

بدأت مصر تمنح جوائز الدولة فى الفنون والآداب والعلوم بصدور المرسوم الملكى فى ١١/٦/١٩٤٦.

وبعد قيام ثورة يوليو غيَّرت هذا المرسوم الى القانون رقم ٣٣٨ الذى صدر عام ١٩٥٣. ثم صدر قانون إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب برقم ٤ عام ١٩٥٦، ونص على أنه من بين مهام المجلس أن يعمل على توحيد الأسس التى تقوم عليها المسابقات والإعانات والجوائز التشجيعية.

وقد اقترح المجلس إنشاء جوائز تقديرية تتويجا لجهود العلماء والكتاب والفنانين عن مجمل إنتاجهم، وجوائز تشجيعية لمن هم على الطريق.

وفى ١٣ مايو ١٩٥٨ وقع عبد الحكيم عامر قرار رئيس الجمهورية العربية المتحدة (اسم مصر بعد اتحادها مع سوريا) بالقانون رقم ٣٧ بإنشاء جوائز الدولة للإنتاج الفكرى وأصدر جمال عبد الناصر القانون رثم ٢٦٣ عام ١٩٦٠ بتعديل القانون السابق ليحدد خمس جوائز تقديرية تسمى جوائز الدولة للإنتاج الفكرى و٢٨ جائزة تشجيعية تسمى جوائز الدولة لتشجيع الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. وتُمنَحُ سنويا للمصريين، وحدد القرار جوائز الدولة التقديرية بجائزتين فى العلوم وجائزة لكل من العلوم الاجتماعية والآداب والفنون الجميلة. وقيمة كل جائزة ٢٥٠٠ جنيه وميدالية ذهبية لا يجوز تقسيمها ولا منحها لشخص واحد أكثر من مرة واحدة. ويكون التقدم للجائزة التقديرية عن طريق ترشيح الهيئات المشتغلة بفروعها.

أما الجوائز التشجيعية فعددها ١٨ جائزة ٦ للعلوم و٣ للعلوم الاجتماعية و٣ للعلوم القانونية والاقتصادية و٣ للفنون الجميلة و٣ للآداب، وقيمة كل جائزة ٥٠٠ جنيه.



الرئيس حسنى مبارك يمنح جائزة الدولة التقديرية للدكتور أحمد فتحى سرور

ولا يجوز منحها لشخص واحد أكثر من مرة واحدة الا بعد مضى ٥ سنوات على منحه الجائزة الأولى، وفُتحَ التقدم لهذه الجوائز لمن يرغب. ووقع جمال عبد الناصر بعد ذلك القانون رقم ١٥٥ لسنة ١٩٦٢ ليترك الحرية لرئيس المجلس الأعلى المختص بإصدار قرار منح الجوائز، وذلك بعد إنشاء مجلس أعلى للعلوم.

وفى ١٥ يوليو ١٩٨٠ أصدار الرئيس أنور السادات القانون رقم ١٦١ لتعديل قوانين جوائز الدولة السابقة ليرتفع عدد جوائز الدولة النقدية إلى ١٥ جائزة: ٥ للعلوم و٤ للعلوم الاجتماعية و٣ للآداب و٣ للفنون الجميلة، وترتفع قيمة الجائزة النقدية إلى ٥ آلاف جنيه. كما رفع عدد الجوائز التشجيعية الى ٥٦ جائزة: ٣٢ للعلوم و٦ للعلوم الاجتماعية و٦ للعلوم القانونية والاقتصادية و٦ للفنون الجميلة و٦ للآداب. كما رفع قيمة الجائزة التشجيعية إلى ألف جنيه.

وفى ٢٦ يونية ١٩٨٣ أصدر المجلس الأعلى للثقافة - الذى حل محل المجلس الأعلى للفنون والآداب فى منح الجوائز - قرارا بتحديد شروط التقدم للجوائز، وتشكيل لجان الفحص وقواعده والهيئات التى لها حق الترشيح لجوائز الدولة، وتضم الجماعات والمجالس العليا لمعاهد وزارة التعليم وأكاديمية الفنون وعددا من الجمعيات المتخصصة والنقابات الفنية.

وفى الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٩٣ فاز بجوائز الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية ٦٤ عالما أولهم أحمد لطفى السيد.

وفاز فى الفنون ٤٩ فنانا أولهم محمود سعيد (١٩٥٩).

وفاز فى الآداب ٥٣ أديبا أولهم الدكتور طه حسين. أى أن مجموع عدد الفائزين بجوائز الدولة التقديرية فى الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية من ١٩٥٨ حتى ١٩٩٣ يبلغ ١٦٦ عالما وفنانا وأديبا.



الرئيس حسنى مبارك يمنح جائزة الدولة التقديرية للمخرج يوسف شاهين

وقد حصل على الجوائز التشجيعية عن نفس الفترة فى الفنون ١١٦ فنانا أولهم المهندس حسنى فتحى .

وفى الآداب ١٣٦ أديبا أولهم ثروت أباظة . وفى العلوم الاجتماعية ١٠٠ عالم أولهم الدكتور جمال الدين الشيال .

وفى العلوم الاقتصادية والقانونية ٤٩ عالما أولهم الدكتور جمال الدين العطيفى فى أوائل السبعينات . أى أن مجموع الذين فازوا بجوائز الدولة التشجيعية فى تلك الفروع عن نفس الفترة يبلغ ٤٠١ وقد حصل كثير من الفائزين بالجائزة التشجيعية على جائزة تقديرية بعد ذلك .

تفرغ الفنانين والكتاب :

بدأت فكرة تفرغ الفنانين المصريين للإنتاج الفنى بعيدا عن مشاغل الوظيفة عام ١٩٢٨ . . وقد نشر الفنان راغب عياد فى جريدة «الوطن» الصادرة يوم ١٢ أكتوبر ١٩٣٢ قصة أول محاولة لتحقيق فكرة التفرغ للفنانين تحت عنوان «مشكلة التفرغ» . الوقت عنصر أساسى للفنان :

فقد فكرت وقتها «لجنة الفنون الجميلة» التابعة لوزارة المعارف التى كان الغرض من تشكيلها وضع الخطط والمناهج اللازمة لتوجيه الحركة الفنية والنهوض بها ، قررت هذه اللجنة ضمن قراراتها أن التفرغ الفنى عنصر أساسى للفنانين العائدين من البعثات . فرأت على سبيل التجربة لمدة عامين إعفاء هذا الفريق من الفنانين من التزاماتهم الحكومية كمدرسى رسم بالوزارة ، والانتفاع بمواهبهم وقصر جهودهم على الإنتاج الفنى فقط .

وتنص لائحة التفرغ التى صدرت عام ١٩٥٩ وعُدِّلَتْ عام ١٩٦١ أن «الغرض من إنشاء نظام التفرغ هو تمكين الممتازين من الفنانين والأدباء ورجال الثقافة من التفرغ للإنتاج بعيدا عن العوائق المادية والاجتماعية التى تعترض وتحد من إنتاجهم الفني ، ولمساعدة الموهوبين من الناشئين من الفنانين



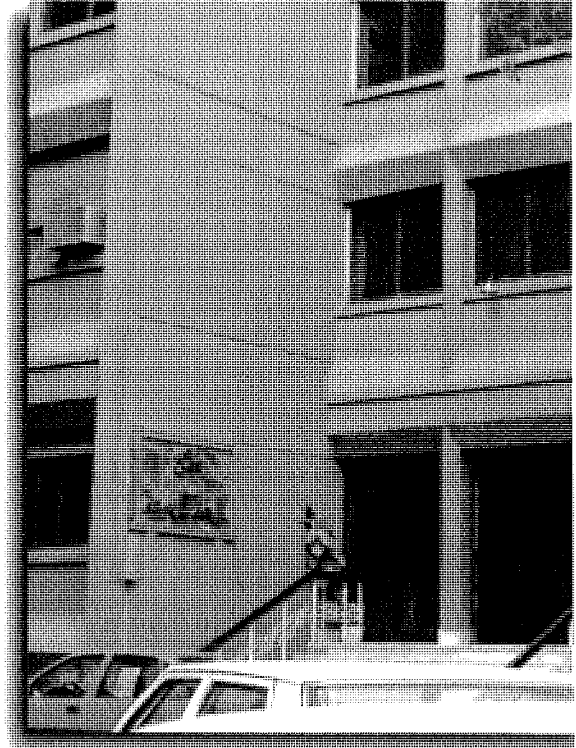
الرئيس الراحل أنور السادات يكرم الفنان أحمد مظهر

والأدباء ورجال الثقافة على استكمال تكوينهم الفنى أو الأدبى أو الثقافى».

لكن نظام التفرغ شهد تطورا هاما عام ١٩٩٤ بإصدار فاروق حسنى وزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للثقافة لائحةً جديدة. رفعت مكافأة التفرغ إلى ٥٠٠ جنيه كحد أدنى وألفى جنيه كحد أقصى، وذلك فى إطار سياسة تشجيع الإبداع والبحث واكتشاف مبدعين جدد. وبذلك ارتفعت ميزانية التفرغ من ٢٠ ألف جنيه سنويا فى سنواته الأولى بدءا من عام ١٩٥٩ إلى ٦٠٠ ألف جنيه عام ١٩٩٤.

مجمع اللغة العربية :

أنشىء مجمع اللغة العربية عام ١٩٣٢، وبدأ انعقاده عام ١٩٣٤، وذلك للمحافظة على سلامة اللغة العربية وجعلها وافية بمطالب العلوم والفنون فى تقدمها وملائمة لحاجات الحياة المتطورة. واتسعت أعمال المجمع سنة بعد أخرى فمنها القرارات العلمية التى تنصب


مجمع اللغة العربية

على ظواهر اللغة، والبحوث والمصطلحات اللغوية وتيسير النحو والكتابة واختصار حروف الطباعة ووضع المعاجم المختلفة وإنشاء الجوائز ونشر مجلة المجمع.

وعلى مدى أكثر من ستين عاما يقف مجمع اللغة العربية فى مصر شامخا وحاميا لهذه اللغة الفذة ومعينا لمستخدميها.

وبهذا المفهوم فإن المجمع يضم خبراء وعلماء فى اللغة العربية من مصر وخارج مصر. ولقد تعاقب على رئاسة المجمع كلٌّ من الأساتذة:

محمد توفيق رفعت (١٩٣٤ - ١٩٤٤) وأحمد لطفى السيد (١٩٤٥ - ١٩٦٣) ود. طه حسين (١٩٦٣ - ١٩٧٤) ود. إبراهيم بيومى مدكور (١٩٧٤ - ١٩٩٥).

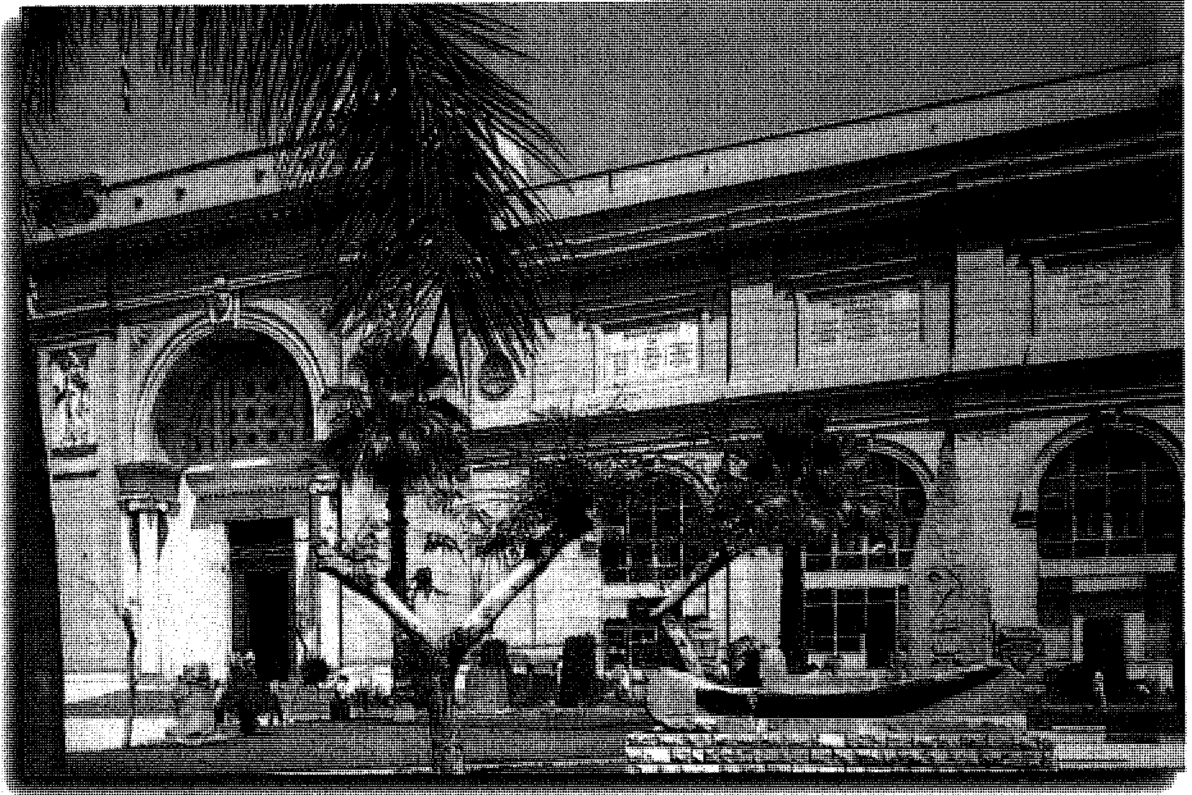
الآثار

بدأ اهتمام الدولة بالآثار منذ حكم محمد على الذى قرر عام ١٨٣٥ إنشاء مصلحة الآثار والمتحف المصرى بنظارة المعارف العمومية (وزارة المعارف ثم التربية والتعليم فيما بعد)، وأسند إدارتها إلى «يوسف ضياء أفندى».

كان المتحف فى ذلك الوقت يطل على بركة الأزبكية ملحقا بمدرسة الألسن. إلا أنه بوفاة محمد على عاد العبث بالآثار وسَرِقَتها ونُقلَت مجموعة المتحف الى إحدى حجرَات وَزارة المعارف بالقلعة، حتى أهداها الخديوى عباس الأول إلى الأرشيدوق النمساوى مكسمليان.

عام ١٨٥٨ عُيِّنَ «ماريت» مأمورا للآثار، فأنشأ متحفا لها (دار العاديات) فى مكاتب شركة الملاحة النهرية على نيل بولاق، افتتحه الخديو إسماعيل عام ١٨٦٣. وبعد أن غمرتها المياه عام ١٨٧٨ أعيد افتتاح المتحف المصرى عام ١٨٨١.

عام ١٨٩٠ نقلت معروضات المتحف إلى



المتحف المصرى

سراى الجزيرة، وعام ١٩٠٠ تم بناء المتحف الحالى فى ميدان التحرير وافتُتِحَ فى ١٥ نوفمبر ١٩٠١.

كان أول تنظيم للآثار فى مصر من خلال إدارة الآثار التى أنشأتها نظارة المعارف العمومية عام ١٨٣٤، وظلت هذه الإدارة تنتقل فى تبعيتها بين وزارات المعارف والأشغال العمومية والأوقاف إلى أن استقرت فى وزارة الثقافة منذ عام ١٩٥٨.

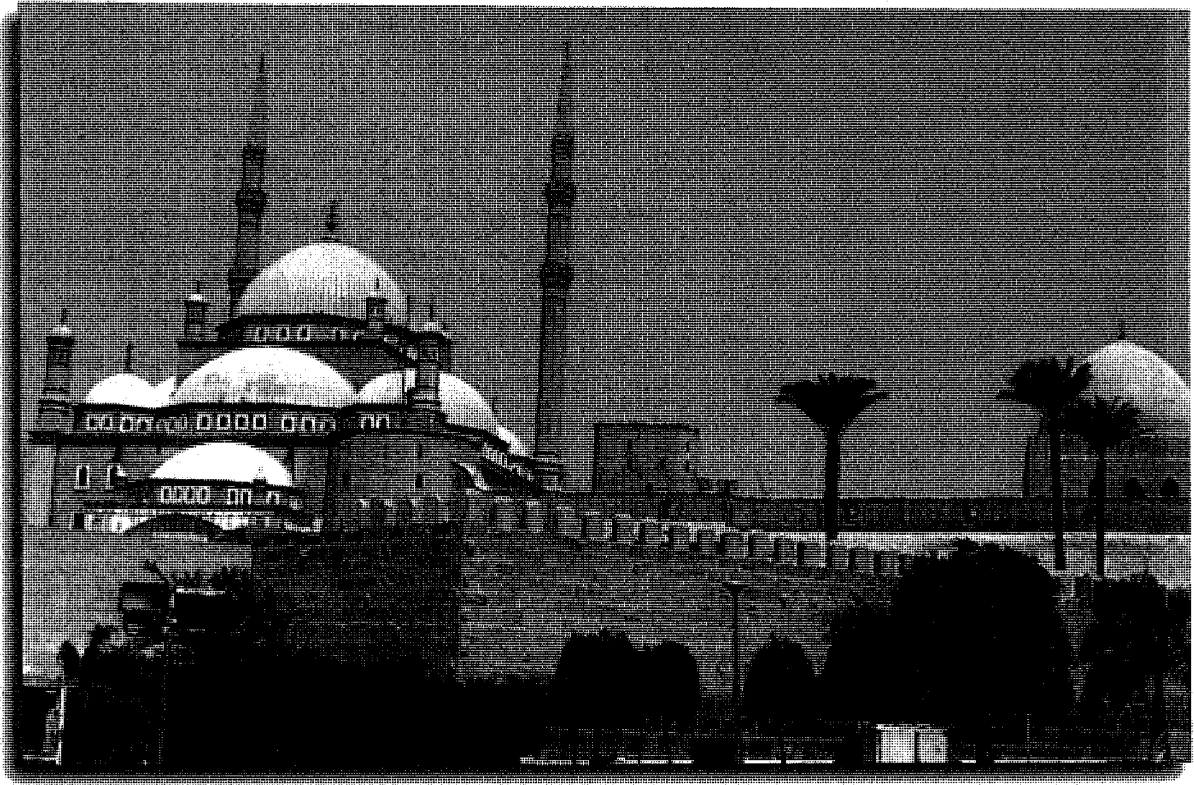
عام ١٨٩٨ أسس «مرقص سميكة باشا» المتحف القبطى فى القاهرة. وقد انضم إلى الدولة عام ١٩٣١، وأعيد افتتاحه عام ١٩٤٧ بعد ضم مجموعة من الآثار القبطية كانت فى المتحف المصري.

وعام ١٨٩١ أقيم المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية وكان بضع حجرات فى عمارة بشارع رشيد (طريق الحرية الآن)، ثم نقل إلى المبنى الحالى عام ١٨٩٥.

أما متحف الفن الإسلامى فى القاهرة فقد نشأ عام ١٩٠٣ وكان اسمه دار الآثار العربية.

وقد اهتمت حكومة ثورة يوليو بالآثار اهتماما كبيرا. بل ونستطيع القول إنها هى التى نظمت وطورت العمل فى مجالات الآثار المختلفة، سواء فى الداخل على مستويات التنقيب والعرض والترميم والبحث أو فى الخارج على مستوى الاستفادة من هذه الآثار فى الدعاية والسياحة والاقتصاد كتراث عالمى تجب حمايته فأنشأت عام ١٩٥٥ مركز تسجيل الآثار.

ونقلت مصلحة الآثار عام ١٩٥٨ من وزارة التربية والتعليم إلى وزارة الثقافة. وكانت أولى مشروعاتها الكبرى بعد هذا الانتقال هو مشروع «الصوت والضوء» الذى بدأ فى منطقة أهرامات الجيزة، وذلك بالتعاون مع خبراء فرنسيين فى هذا المجال. وقد أعد النص المصاحب للعرض الأديب جاستون بونير



قلعة صلاح الدين

وصاغه بالعربية صالح جودت، وأخرجه ضوئيا جاستون بابلو، ووضع الموسيقى جورج ديلرو مع المؤلف المصرى حليم الضبع.

وقد أدى ممثلون من فرقة «الكوميدى فرانسيز» الفرنسية الشهيرة النص باللغة الفرنسية، وأدى ممثلون من فرقة «اولد فيك» الإنجليزية الشهيرة النص باللغة الإنجليزية، وممثلون من المسرح القومى النص العربي.

افتتح الرئيس جمال عبد الناصر «الصوت والضوء» فى الهرم فى ١٣ إبريل ١٩٦٠. وتكلف المشروع ٢٠٠ ألف جنيه وقتها، غير تكلفة مبنى بهو خوفو لخدمة زائرى المشروع.

وفى ٢٣ يوليو ١٩٦٢ افتتح الرئيس جمال عبد الناصر عرض الصوت والضوء بقلعة صلاح الدين بالقاهرة. بتكلفة ١٢٥ ألف جنيه. واستمر يقدم عروضه حتى ٥ يونيو ١٩٦٧ عندما نشبت الحرب بين مصر واسرائيل ثم توقفت عروضه فى القلعة بعد ذلك.

وفى عام ١٩٦٩ تم توقيع عقد تنفيذ مشروع الصوت والضوء فى معبد الكرنك بالأقصر. وهو يمثل تطويرا فى تقديم عروض الصوت والضوء. حيث يتحرك مع المشاهدين ليشمل كل عناصر معبد الكرنك. وقد تم افتتاحه فى ١٩ ديسمبر ١٩٧٢ بتكلفة ارتفعت إلى مليون جنيه.

لا يمكن أن نتحدث عن الآثار المصرية خلال النصف الثانى من القرن العشرين دون أن نقف عند أهم أحداثها خلال هذا القرن كله. ألا وهو إنقاذ آثار النوبة من الغرق بسبب إنشاء السد العالي.

بدأ إنقاذ هذه الآثار بتلك البعثة التى أرسلها كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم فى ديسمبر ١٩٥٤ إلى النوبة لتضع تقريرا عن الآثار التى ستغمرها المياه واحتمالات إنقاذها. كانت البعثة مكونة من خبراء مصلحة الآثار المصرية التى كانت تابعة عندئذ لوزارة التربية والتعليم. وقد نُشر تقرير هذه البعثة فى يونيو

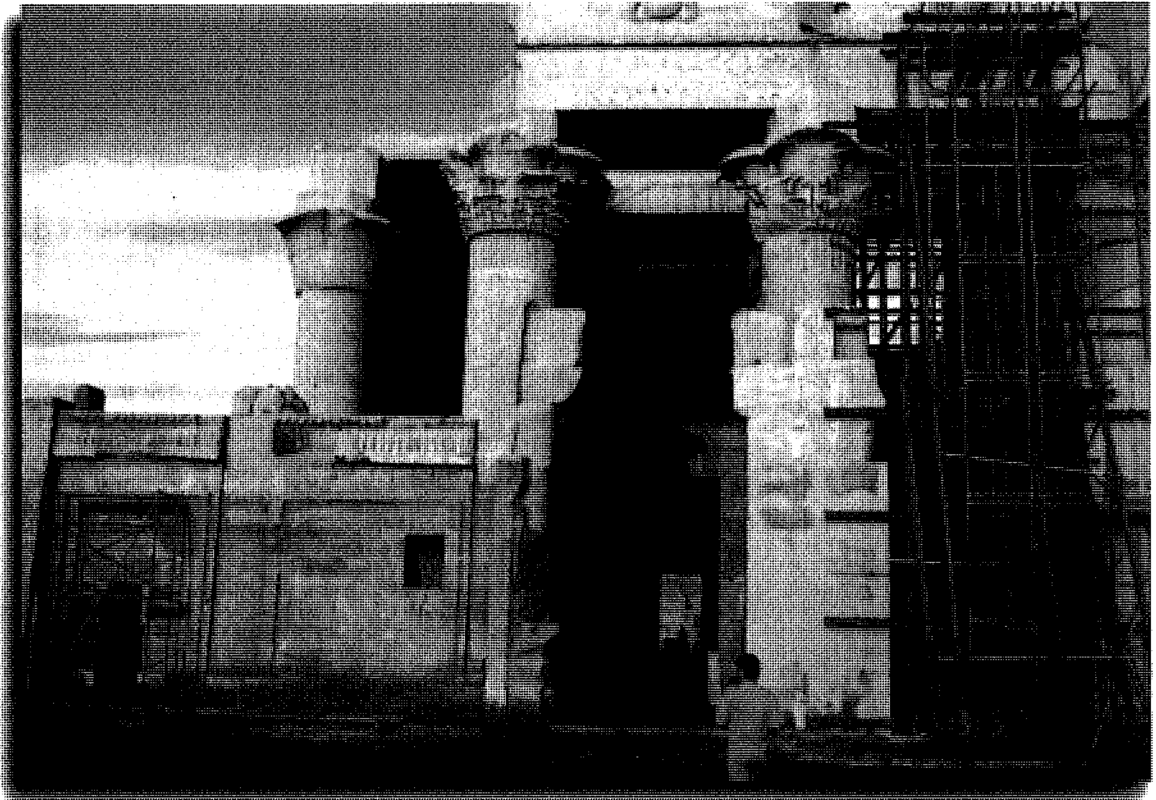
١٩٥٥ ، واكتفى التقرير بالتوصية بتسجيل جميع آثار النوبة المهددة بالغرق .

كان قد سبق نشر هذا التقرير ، فى مايو ١٩٥٥ ، اتفاقُ وزار التربية والتعليم مع منظمة اليونسكو الدولية على إنشاء «مركز تسجيل الآثار» الذى بدأ على الفور فى تسجيل آثار النوبة .

وفى مطلع يناير ١٩٥٩ اتفق د. ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى مع رينيه ماهيو مساعد مدير عام اليونسكو وقتها على ضرورة البدء فى حملة دولية لإنقاذ هذه الآثار . وتحول هذا الاتفاق فى ٦ إبريل ١٩٥٩ إلى طلب رسمى من وزارة الثقافة المصرية إلى اليونسكو . وكان مدير مصلحة الآثار وقتها الدكتور محمد أنور شكرى .

فى يونيو ١٩٥٩ وافق المجلس التنفيذى لليونسكو على وضع خطة شاملة لعمل دولى لإنقاذ آثار النوبة . وفى أول أكتوبر ١٩٥٩ بدأ مؤتمر دولى للخبراء ووضع تقريرا مفصلا عن الوسائل الضرورية للإنقاذ .

فى ٨ مارس ١٩٦٠ تلا المدير العام لليونسكو النداء التاريخى الداعى إلى المساهمة فى إنقاذ آثار النوبة . وهكذا بدأت بلاد النوبة من صيف عام ١٩٦٠ تشهد حركة كشف أثرى استمر متوقفا منذ عام ١٩٣٤ . ونقلت مصر على نفقتها معبدى طافة ودابور إلى جزيرة الفنتين بأسوان . وأصدرت وزارة الثقافة كتابا مصورا عن تاريخ النوبة وحياة سكانها باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية . وبدأ مكتب «وين وبلييه» الفرنسى وبعثة إيطالية رأسها المهندس «بييرو جازولا» وبعثة أخرى هولندية فى وضع مشروعات الإنقاذ . وبدأ اليونسكو فى دور الوسيط بين مصر والدول المساهمة فى المشروع واختار مدير عام اليونسكو الأمير صدر الدين خان مستشارا له لشئون النوبة .



ترميم الآثارة المصرية

في ٢٤ نوفمبر ١٩٦٠ أعلن ثروت عكاشة أمام المؤتمر العام الحادى عشر لليونسكو فى باريس أن مصر خصصت ٣,٥ مليون جنيه لإنقاذ معبدى أبو سمبل على سبع سنوات. ودعا المؤتمر العام الدول الأعضاء إلى مضاعفة جهودها لإنقاذ آثار النوبة.

بعد ذلك تم الاتفاق على تشكيل لجنة دولية لبحث المشروعين المقدمين لإنقاذ معبدى «أبو سمبل» الفرنسى والقاضى بإنشاء سد صخرى حول المعبدين، والإيطالى والقاضى بنقل المعبدين من مكانهما. وقد وافقت اللجنة الدولية على المشروع الإيطالى، وأكد ذلك خبراء أخرون من النرويج والسويد.

وفى ٢٠ يونيو ١٩٦١ وافقت مصر على المشروع الإيطالى وبدأ التنفيذ مع اختيار المكتب الاستشارى الهندسى السويدى «ف. ب. ب»

بلغت تقديرات رفع معبدى أبو سمبل ٨٧ مليون دولار تدفع منها مصر ٢٠ مليون دولار، وطالب مدير عام اليونسكو الدول المساهمة بسداد التكاليف على دفعات من ١٩٦١ حتى ١٩٦٨.

وأمام عدم كفاية المساهمات الدولية فى تنفيذ مشروع رفع المعبدين، فلقد وافق مجلس الوزراء المصرى فى يونيو ١٩٦٣ على مشروع آخر يقضى بتقطيع المعبدين ونقلهما فى كتل منفصلة وإعادة بنائهما، . وكانت تكلفة هذا المشروع التقديرية ٣٦ مليون دولار تدفع منها مصر ١١,٥ مليون دولار. وفى ٩ نوفمبر ١٩٦٣ وقع عبد القادر حاتم وزير الإعلام والثقافة ورينيه ماهيو مدير عام اليونسكو اتفاق تمويل المشروع. وكان قد تم أيضا نقل معبد كلابشة بواسطة بعثة من ألمانيا الاتحادية. وأسهمت الولايات المتحدة الأمريكية فى إنقاذ معابد بيت الوالى ووادى السبوع ومقبرة بنوت. وساهمت فرنسا فى إنقاذ معبد عمدا خلال عامى ١٩٦٤ و١٩٦٥. وأنقذت مصر معبد الدكة عام ١٩٦٣ وأعيد بناؤه عام ١٩٦٩.



لقد ساهمت ٥٠ دولة فى مشروع إنقاذ معبدى أبو سمبل . وكان لمعارض الآثار المصرية فى الخارج نصيبٌ فى تحمل جزء من حصة مصر . ووقعت مصر عقد تنفيذ المشروع مع مجموعة من الشركات العالمية وعهد إلى شركة «هوختيف» الألمانية بإدارة العمل .

وفى ٢٢ سبتمبر ١٩٦٨ احتفلت مصر والعالم بإيقاذ المعبدين ، بل وبإنقاذ معابد النوبة السبعة عشر جميعا .

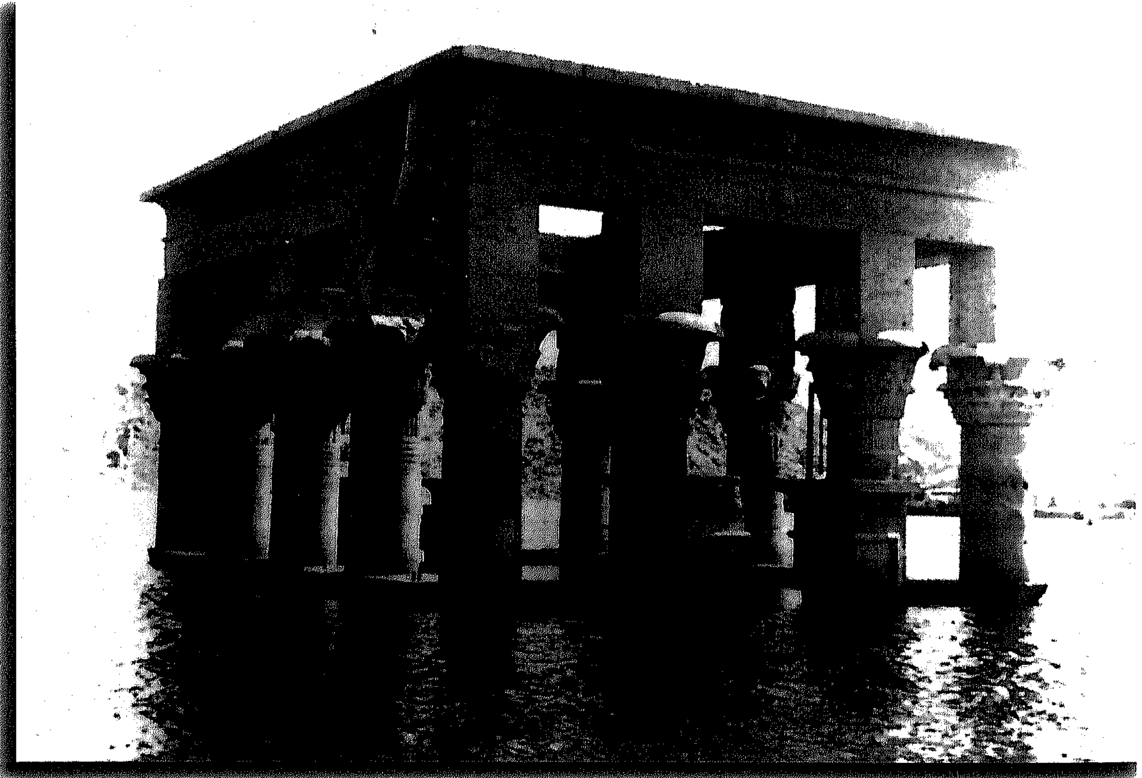
وأخرج جون فينى فيلما تسجيليا «الأعجوبة الثامنة» عن مشروع الإنقاذ .

والمشروع الأثرى الثانى الجليل بعد إنقاذ آثار النوبة هو إنقاذ آثار جزيرة فيلة والتى هددتها المياه من قبل النوبة بزمن طويل . فإذا كان السد العالى فى الستينات قد هدد اثار النوبة ، فلقد هدد خزان أسوان منذ بداية القرن العشرين آثار فيلة . لكن إنشاء السد العالى زاد من هذا التهديد وجعل المياه لا تنسحب من الجزيرة طوال العام لتغطى معظم جدران معابدها .

ناقش الخبراء فى المؤتمر الدولى الذى عقد فى القاهرة فى أكتوبر ١٩٥٩ أيضا عدة مشروعات لإنقاذ آثار فيلة .

وأعدت وزارة الثقافة دراسات كفيلةً بوضع مشروع عن طريق فك معابد فيلة ونقلها إلى جزيرة إيجيليكا . ووجه مدير عام اليونسكو نداء دوليا جديدا لإنقاذ معابد فيلة فى ٦ نوفمبر ١٩٦٨ . ووصلت تكاليف المشروع الى ٦ ملايين جنيه مصري . واجتمعت وفود الدول المساهمة فى إنقاذ آثار فيلة فى القاهرة فى ١٩ ديسمبر ١٩٧٠ لتوقيع الاتفاقيات الخاصة بدفع مساهماتها . وفى نفس المؤتمر منحت اليونسكو ميداليتها الذهبية إلى د. ثروت عكاشة تقديرا لدوره فى إنقاذ آثار النوبة .

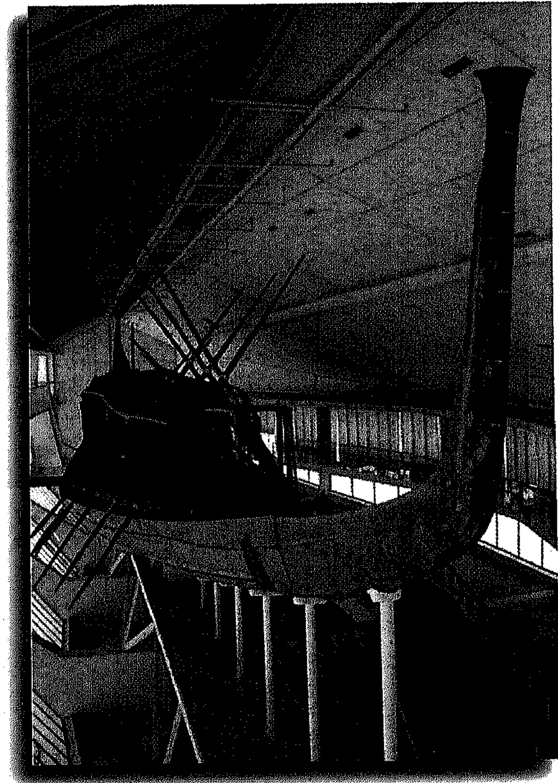
وأصدر رئيس الجمهورية قرارا فى ١٣ مارس ١٩٧١ بالموافقة على اتفاق إنقاذ آثار فيله وفى ٣ يونيو ١٩٧١ وُقِّع عقد أعمال الإنقاذ مع الهيئة العامة للسد العالى ومجموعة شركات إيطالية .



معابد فيلة

قامت مصلحة الآثار ثم هيئة الآثار بمشروعات هامة عديدة أخرى للكشف عن الآثار وترميمها فى مصر بمختلف عصورها وإقامة المتاحف والمعارض الداخلية والخارجية والنشر العلمى لها .

ولا يمكن هنا أن نحصر هذه المشروعات، لكن يمكننا أن نذكر عددا من المشروعات والأحداث الهامة ، مثل توقيع اتفاقية مع فرنسا فى صيف ١٩٦٧ لإنشاء المركز المصرى الفرنسى لترميم معبد الكرنك، وأقيم احتفال كبير عام ١٩٨٧ بمرور عشرين عاما على إنشاء هذا المركز . وفى نفس العام ١٩٦٧ تم توقيع اتفاقية أخرى مع بولندا لترميم معبد الدير البحرى بالأقصر ، والتى كانت قد بدأت فيه منذ عام ١٩٦١ . وتُذكَرُ أيضا الترميمات والاكتشافات التى تمت فى منطقة سقارة على أيدى عالمى الآثار الفرنسيين لوير ولوكلان وكذلك الاكتشافات والترميمات التى تمت فى منطقة آثار الهرم على يد أعضاء بعثات هيئة الآثار وكلية الآثار . والترميمات والاكتشافات التى حدثت فى جميع المناطق الأثرية الفرعونية واليونانية الرومانية فى مصر .


مراكب الشمس

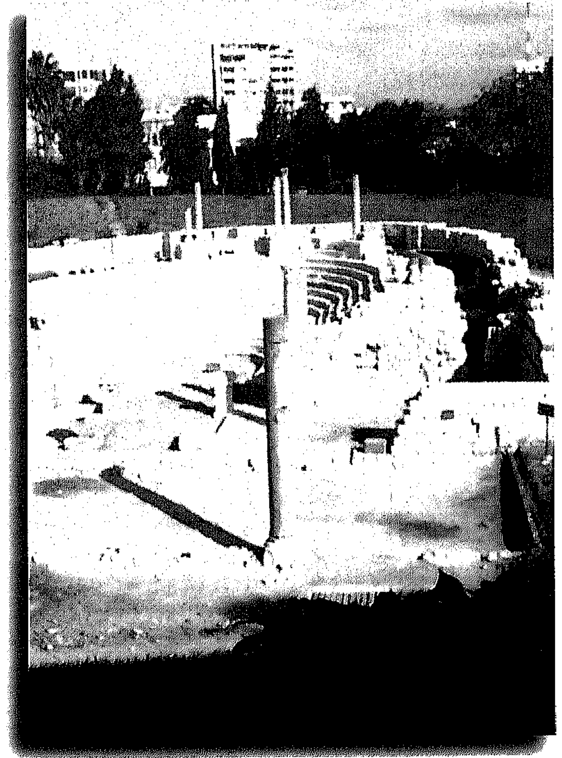
ومن أهم المشروعات فى الآثار الإسلامية ترميمُ مبنى «المسافر خانة» فى حى الجمالية بالقاهرة واستخدامهُ ليكون مراسم للفنانين، نفس ما حدث فى مبنى آخر فى نفس المنطقة وهو «وكالة الغوري» . كما تم ترميم «بيت السحيمي» ويعاد الآن ترميمه مرة أخرى بمنحة من الصندوق الكويتى للإنماء . والترميمات والاكتشافات الأثرية التى تمت فى مناطق الاثار الإسلامية بجميع أنحاء مصر، وبخاصة فى القاهرة القديمة والفاطمية ورشيد وغيرها .

ومن أهم المتاحف الأثرية التى أقيمت بعد ثورة ١٩٥٢ متحف مركب خوفو بجوار هرمه بالجيزة وذلك لحفظ وعرض المركب التى اكتشفت فى حفرة تحت الأرض .

و«متحف الأقصر» وهو من أجمل وأبسط متاحف العالم وأهم متحف إقليمى فى مصر .

صندوق التمويل :

صدر القرار الجمهورى رقم ٩٥ لسنة ١٩٧٨ بإنشاء صندوق تمويل مشروعات الآثار والمتاحف والصوت والضوء معتمدا على ايرادات المعارض الأثرية فى الخارج ورسوم زيارة المتاحف والمناطق الأثرية فى الداخل . وقد قام هذا الصندوق منذ إنشائه بالعديد من المشروعات الهامة مثل استكمال منشآت المسرح الرومانى بالإسكندرية وصيانة قلعة قايتباى وترميم قلعة صلاح الدين بالقاهرة وترميم بيوت مدينة رشيد ومنطقة الجمالية الأثرية بالقاهرة .



المعارض الخارجية:

خرج أول معرض للآثار المصرية إلى الخارج عام ١٩٦٠ عندما طاف معرض «خمسة آلاف سنة من الفن المصري» على مدى ٣ سنوات عددا من المدن الأوروبية مبتدئا ببروكسل في ٢٥ مارس ١٩٦٠. كان المبرر الأول لخروج المعرض هو تدعيم الحملة الدولية لإنقاذ آثار النوبة من الغرق بعد قيام السد العالى. كما كان دعاية لمصر فى الخارج.

وقد أدى نجاح هذا المعرض إلى سفر معرض آخر إلى الولايات المتحدة الأمريكية فى العام التالى ١٩٦١. يضم ٣٤ قطعة من تحف «توت عنخ آمون». وقد أدى إلى مساهمة الولايات المتحدة بمبلغ ١٢ مليون دولار لإنقاذ آثار النوبة ومليون جنيه لإنقاذ المعابد الصخرية. ثم انتقل المعرضان إلى اليابان وتوالت المعارض بعد ذلك.

وقد أدت هذه المعارض إلى انتشار المستنسخات الأثرية المصرية وتجارتها عبر العالم. كما حدث فى معرض توت عنخ آمون فى الولايات المتحدة الأمريكية أن اكتُشفَ يوم ١٣ مارس ١٩٦٢ سرقة العصا المثبتة فى أحد تماثيل الشوابتى وكان طولها ١٢ سم، وتم صنع عصا شبيهة حتى لا يبدو التمثال ناقصا.

لكن د. ثروت عكاشة صاحب فكرة خروج هذا المعارض يعترف بأنه لقى «مقاومة عنيدة كان تغلبى عليها جد عسير» بل ويعترف د. عكاشة بأنه ظل لبعض الوقت مترددا فى إرسال معرض توت عنخ آمون لأمريكا.

ولقد خفتت هذه المقاومة بمرور الوقت إلى أن عادت عام ١٩٩٥ لتصل إلى حد رفع قضية فى مجلس الدولة ضد إقامة معرض للآثار المصرية فى اليابان. بحجة أنه يضم آثارا نادرة يُخْشَى عليها من السفر والعرض خارج مصر. ولقد حكم مجلس الدولة لصالح عدم إقامة المعرض. ولكنه حين صدر الحكم كان المعرض قد انتهى وعادت القطع الأثرية للقاهرة بالفعل. ثم عاودوا الأمر مرة أخرى فى قضية ضد معرض آخر يقام فى الولايات المتحدة.



توت عنخ آمون

النشـــر

كان سراى مصطفى فاضل بشارع درب الجماميز مقرا «لنظارة المعارف» - وزارة المعارف العمومية فيما بعد - وخَصَّصَ علي باشا مبارك عام ١٨٧٠ الطابق الأسفل من السراى لإنشاء «الكتبخانة الخديوية» جمع فيها كتبًا مطبوعةً ومخطوطات من مساجد ومدارس وأضرحة. ثم أضاف إليها الطابق الأعلى. وعندما ضاقت السراى بالمقتنيات أقيم المبنى الحالى لدار الكتب فى باب الخلق عام ١٩٠٤ ليضم ٤٥ ألف مجلد انتقلت إليه من سراى مصطفى فاضل.

بعد ثورة ١٩٥٢ أخذت مقتنيات الدار تتزايد بنسبة ١٥ ألف مجلد سنويا من الكتب العربية والإفرنجية و١٣٠٠ مجلد من الدوريات. حتى بلغت مقتنيات الدار عام ١٩٥٩ ما يقرب من نصف مليون مجلد وارتفع عدد المترددين عليها إلى ربع مليون شخص فى



دار الكتب المصرية

العام. ولذلك أنشأت وزارة التربية والتعليم ثم وزارة الإرشاد القومى فى السنوات الأولى للثورة عشرة فروع لدار الكتب فى أحياء القاهرة، ومكتبة متخصصة فى الفنون وأسطوانات الموسيقى فى ميدان التحرير.

وفى ٢٣ يوليو ١٩٦١ تم وضع حجر أساس مبنى جديد لدار الكتب على كورنيش النيل فى بولاق، وضع تصميمه خبراء من منظمة اليونسكو الدولية مع المهندسين المصريين أنطون نحاس وأحمد شرمى على مساحة ١٥ ألف متر مربع، وتم تعديل التصميم بناء على ملاحظة الرئيس جمال عبد الناصر بأن تكون قاعات المطالعة على النيل.. وكان علينا أن ننتظر حتى عام ١٩٦٩ ليبدأ نقل الكتب من باب الخلق إلى كورنيش النيل.

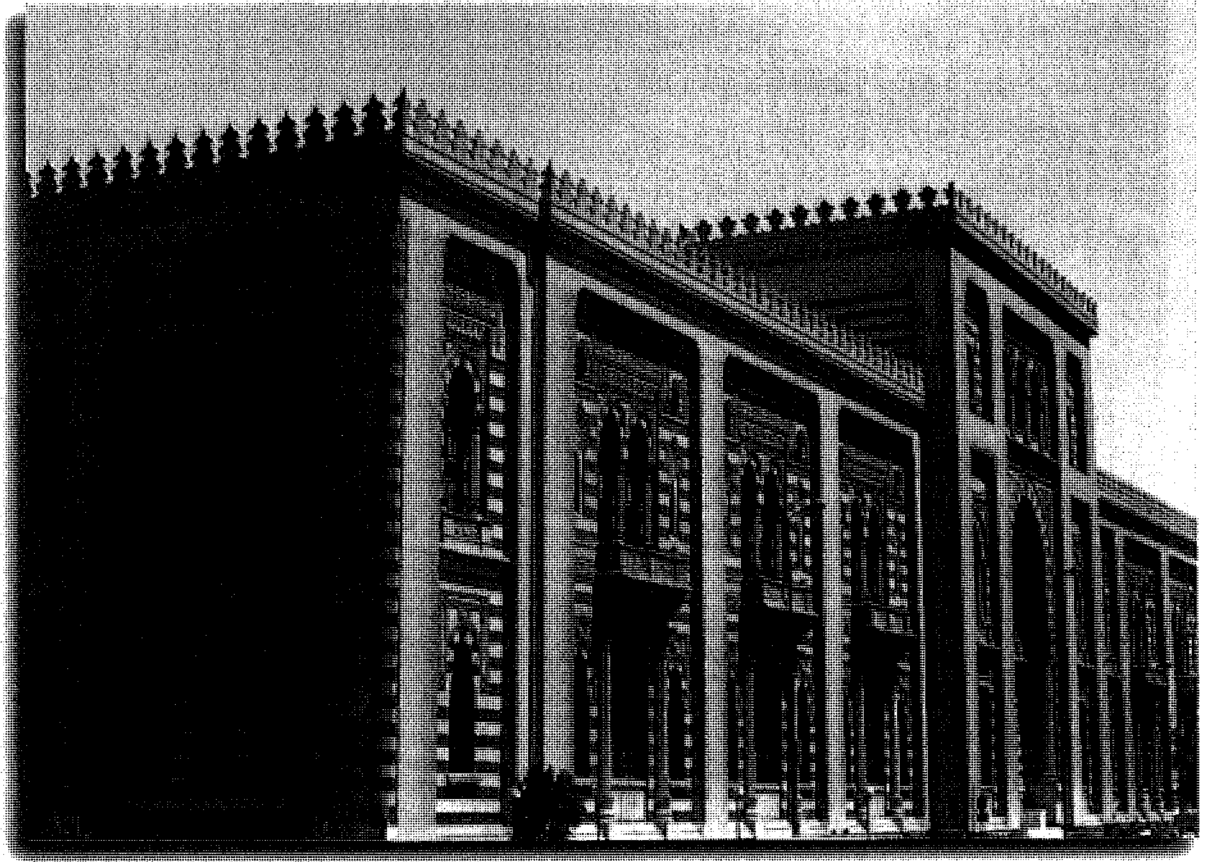
عام ١٩٧١ تم ضمُّ دار الكتب والوثائق القومية إلى الهيئة العامة للكتاب، وكان علينا أن ننتظر مرة أخرى أكثر من عشرين عاما لتستقل دار الكتب مرة أخرى.

من بين الذين تولوا إدارة دار الكتب المصرية عبد الحميد أبو هيف وأحمد لطفى السيد.

أنشأت وزارة المعارف العمومية إدارة عامة للثقافة تابعة لها انتقلت إلى وزارة التربية والتعليم، وقد انضمت هذه الإدارة إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى بعد ذلك.

ومن أهم إنجازات الإدارة العامة للثقافة حين كانت تابعة لوزارة التعليم البدء فى مشروع «الألف كتاب» عام ١٩٥٧ ثم صدرت سلسلة «المكتبة العربية» بعد ذلك. وقد اهتمت السلسلة الأولى بالكتب المترجمة، بينما اهتمت الثانية بكتب التراث. وقد تولى هذه الإدارة فى بداياتها إبراهيم زكى خورشيد ولويس عوض.

بدأت وزارة الإرشاد القومى فى عهد فتحى رضوان فى إصدار مجلة «المجلة» فى يناير



دار الكتب فى باب الخلق

١٩٥٧ وتولى رئاسة تحريرها على التوالى د. محمد عوض محمد ود. حسين فوزى ود. على الراعى ثم يحيى حقي. وكانت مجلة ثقافية عامة ذات مستوى رفيع، واستمرت لاكثر من عشرة أعوام. كما بدأت نفس الوزارة فى إصدار مجلة «نهضة إفريقيا» ومجالها الشعوب الإفريقية المتحدثة بالعربية.

استمرت صناعة النشر فى الخمسينيات ملكية خاصة. وكانت أكبر دور النشر هى دار المعارف يليها روزاليوسف ودار الهلال ومكتبة مصر ودار الفكر، وعدد من دور النشر الصغيرة التى ظلت خاصة حتى الآن.

وفى عام ١٩٥٧ دخلت السوق دار نشر حكومية كبرى هى الشركة العربية للنشر لتصبح أكبر ناشر للكتب. وفى عام ١٩٥٩ حلت محلها الدار القومية للنشر.

ويُذكَرُ هنا الدور المهم الذى قامت به سلسلة الكتاب الذهبى التى صدرت عن دار روزاليوسف منذ منتصف الخمسينيات.

عام ١٩٦١ أنشأت وزارة الثقافية «مؤسسة التأليف والنشر» ضمت شركة للطباعة والنشر، وأخرى للتوزيع فأصدرت أربع سلاسل هي: «تراث الإنسانية» لأمهات الكتب العربية والإفرنجية، و«المكتبة الثقافية» تصدر مرتين فى الشهر بثمن زهيد - ثلاثة قروش - صدر عنها نحو ٤٠٠ كتاب حتى توقفت عام ١٩٧١، و«أعلام العرب» و«مسرحيات عالمية». وكان الهدف من ذلك هو نشر الثقافة الرفيعة بين الفقراء على أوسع نطاق. ولذلك كانت تباع هذه السلاسل بأقل من تكلفتها.

وعام ١٩٦٣ وبعد دمج وزارة الثقافة والإعلام تأسست شركة الدار القومية للطباعة والنشر، ثم اشترت الوزارة دار القلم وضمتها إلى الشركتين السابقتين مشكلة عام ١٩٦٤ مؤسسة التأليف والترجمة والنشر.

ثم أدمجَت هذه المؤسسة مع وكالة أنباء الشرق الأوسط في مؤسسة جديدة باسم «الأنباء والنشر» عُهِدَ اليها بإدارة ست مطابع تجارية مؤممة.

في عام ١٩٦٥ فصلت الوزارة مؤسسة التأليف والترجمة والنشر عن وكالة أنباء الشرق الأوسط. لكن المؤسسة ظلت مثقلة بشركاتها الأربع.

وقد زادت في هذه الفترة السلاسل التي كانت تصدر من ٤ إلى ١٧ سلسلة، منها ثلاث سلاسل بعنوان «اخترنا»: «للعامل» و«للفلاح» و«للطالب»، وكانت تصدر بأسعار زهيدة وساد شعار «كتاب كل ٦ ساعات».

وفي ديسمبر ١٩٦٥ اندمجت ثلاث دور نشر حكومية هي: الدار القومية ودار القلم والدار المصرية للتأليف والترجمة في دار واحدة هي دار الكتاب العربي للطباعة والنشر تابعة للمؤسسة القومية للتأليف والنشر.

وقد أصدرت الدار القومية في تلك الفترة أيضا مجلات: «بناء الوطن» و«الإذاعة» باللغة العربية و«آراب أوبزرفر» بالإنجليزية والفرنسية، و«سكريب» بخمس لغات.

وفي نهاية عام ١٩٦٦ اندمجت كافة شركات النشر بالوزارة في شركة واحدة هي «دار الكتاب العربي» تولى رئاستها الناقد اليساري محمود أمين العالم، ومن بعده مفكر يساري اخر هو الدكتور عبد العظيم أنيس. وقد أبقت الوزارة على شركة واحدة للتوزيع وهي «الشركة القومية للتوزيع» رأسها الكاتب المسرحي سعد الدين وهبة.

وفي عام ١٩٦٧ تم إيقاف ١٣ سلسلة. بينما استمرت سلاسل «تراث الإنسانية» و«المكتبة الثقافية» و«أعلام العرب» و«مسرحيات عالمية»، وصدرت سلاسل جديدة هي «أعلام الفكر» و«روائع الفكر الإنساني» و«مسرحيات عربية»، و«كتابات جديدة» و«دراسات قومية» التي تفرعت عنها ثلاث سلاسل فرعية و«العلم للجميع» و«اقرأ علما» لتبسيط العلوم بالاتفاق مع مؤسسة «لونجمان» البريطانية. وبدأ تقليد نشر الأعمال الكاملة، ومن أهمها الأعمال الكاملة لدستويفسكي في ١٩ مجلدا من ترجمة د. سامي الدروبي.

كما تم استكمال كتب التراث التي كانت دار الكتب قد توقفت عنها. بالإضافة إلى ظهور موسوعات مهمة مثل «الحضارة المصرية» و«تاريخ البشرية» و«العلوم السياسية» و«المصطلحات والأعلام الفلسفية» ونشر ترجمات لعدد من أمهات الكتب مثل «الغصن الذهبي» لفريزر و«العقل والثورة» لهيجل.. إلخ.

وتم إيقاف المجلات الإعلامية إلا واحدة ألحقت بوزارة الإعلام. وواصلت مجلة «المجلة» صدورها بالإضافة إلى صدور مجلات جديدة «الفكر المعاصر» و«الكاتب» و«الكتاب العربي» و«الفنون الشعبية».

ومنذ مطلع عام ١٩٦٨ ضُمَّتْ مجلة المسرح إلى مجلة «السينما» إلى أن صدرت مجلة «الفنون» عام ١٩٦٩ برئاسة تحرير د. سهير القلماوي.

وفي يونيو ١٩٦٩ أُعيد تشكيل هذه الدور مرة أخرى في الهيئة العامة للتأليف والنشر. وفي يونيو ١٩٧١ تم ضم هذه الهيئة إلى دار الكتب القومية في هيئة جديدة هي الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الفنان عبد السلام الشريف هو صاحب فكرة إقامة معرض دولي للكتاب في مصر الذي تقدم به إلى وزير الثقافة وقتئذ د. ثروت عكاشة الذي تحمس للفكرة واتصل بسوق الكتاب الدولي في ليبزج للتعاون في إقامة معرض القاهرة الدولي للكتاب.

وهكذا تم افتتاح الدورة الأولى للمعرض فى يناير ١٩٦٩ . اشتركت فيه ٢٧ دولة و٤٠٠ دار نشر وزارة أكثر من ٧٠ ألفا خلال فترة إقامته وهى ١٠ أيام .

وقد ترتب على لقاء الناشرين فى هذا المعرض تأسيس اتحاد الناشرين العرب الذى بدأ فى عقد جلساته الدورية خلال إقامة المعرض .

فى أكتوبر ١٩٨٠ أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلة «فصول» الفصلية للنقد الأدبى . وعلى مدى سنواتها المتصلة وحتى الآن لعبت المجلة دورا حيويا فى الحياة النقدية ، وقدمت المناهج الحديثة والمعاصرة ، كما تناولت العديد من قضايا الفكر والإبداع . وقد تميزت المجلة بتشجيعها للاتجاهات النقدية الجديدة . وأبرزت مجموعةً من الأسماء غدا أصحابها من أبرز نقاد العالم العربي . وضمت «فصول» أيضا الترجمات التى تتيح تعرفا أعمق ، واحتفلت بالنقد التطبيقى وكذلك بالتراث من منطلق الحوار والنقد .

وقد أصدرت الهيئة أيضا عددا من المجلات الناجحة نذكر منها القاهرة وإبداع ، كما أعادت إصدار مجلات المسرح والفنون الشعبية وعالم الكتب .

وقد تولى رئاسة الهيئة المصرية العامة للكتاب بعدئذ كل من الشاعر صلاح عبد الصبور والدكتور عز الدين إسماعيل ، ومضى معرض القاهرة الدولى للكتاب يتطور حثيثا فى أرض المعارض بالجزيرة ثم انتقل إلى أرض المعارض بمدينة نصر ، ومنذ عام ١٩٨٦ تولى رئاسة هيئة الكتاب الدكتور سمير سرحان وواكب ذلك التقليد الرائع الذى استنه السيد الرئيس محمد حسنى مبارك بحرصه على افتتاح المعرض ولقائه بكبار الكتاب والمفكرين ، باستثناء هذا العام ١٩٩٦ ، الذى افتتحه نيابة عنه السيد رئيس الوزراء ، ومنذئذ شهد المعرض الازدهار وأصبح مهرجانا عملاقا ثقافيا متميزا تشهده الساحة العربية حيث يفد إليه ملايين الزوار من مصر وسائر الدول العربية وأصبح موسما رائعا من السياحة الثقافية ، وقد شهد المعرض تزايدا ملحوظا فى اشتراك الناشرين من مختلف دول العالم ، حتى أن معرض ٩٦ على سبيل المثال شارك فيه ٢١٧٥ ناشرا يمثلون ٧٢ دولة عرضوا ٥٥ مليون كتاب متضمنة ١٦ مليون عنوان ، وذلك فى ٢٥ سرايا على مساحة ١٠٠,٠٠٠ متر مربع ، هذا بالإضافة إلى معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال الذى تفتتحه السيدة سوزان مبارك كل عام والذى يعتبر فريدا من نوعه فى المنطقة ويسير نحو العملقة .

وقد استحق معرض القاهرة الدولى للكتاب عن جدارة أن يصبح أضخم معرض فى العالم من حيث الأنشطة الثقافية التى تجرى فيه وملايين زائريه ، وثانى معرض فى العالم بعد معرض فرانكفورت من حيث كم الكتب المعروضة ، وقد شهدت الأنشطة الثقافية تطورا ملحوظا بما تشتمل عليه من ندوات ثقافية ولقاءات فكرية ومناقشات متخصصة وسراى الإبداعات الشابة ومخيم عكاظ وسراى الفنون وسور الأزبكية وغيرها من النشاطات المتباينة التى تشمل شتى مجالات الثقافة والمعرفة وتناقش مختلف القضايا القومية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية العلمية والفكرية والإبداعية وحوار الثقافات والمستقبليات وغيرها .

فضلا عن ذلك تشارك هيئة الكتاب فى المعارض الدولية ممثلة لمصر من خلال وزارة الثقافة فى سائر معارض الدول العربية بالإضافة إلى المعارض الأجنبية فى كل من نيودلهى «الهند» ، بولونيا «إيطاليا» ، بروكسل «بلجيكا» ، هرارى «زيمبابوى» ، موسكو «روسيا» ، برشلونة «أسبانيا» ، فرانكفورت «ألمانيا» وغيرها والهيئة تمثل مصر فى اتحاد

مديرى المعارض الدولية، مثلما شاركت فى تأسيس اتحاد الناشرين المصريين واتحاد الناشرين العرب.

وهذا التطور فى دور هيئة الكتاب الذى شهدته السنوات الأخيرة بالنسبة للمعرض يوازيه أيضا تطور فى حركة النشر والطباعة، فبالنسبة للنشر فقد تم تنفيذ خطة تطوير المجلات التى كانت قائمة، ومنها مجلة فصول الفصلية للنقد الأدبي. التى على مدى سنواتها المتصلة وحتى الآن لعبت دورا حيويا فى الحياة النقدية، وقدمت المناهج الحديثة والمعاصرة، كما تناولت العديد من قضايا الفكر والإبداع، وتميزت المجلة بتشجيعها للاتجاهات النقدية الجديدة، وأبرزت مجموعة من الأسماء غدا أصحابها من أبرز نقاد العالم العربى. وضمت «فصول» أيضا الترجمات التى تتيح تعرفا أعمق، واحتفلت بالنقد التطبيقى وكذلك بالتراث من منطلق الحوار والنقد.

هذا بالإضافة إلى المجلات الأخرى التى تلعب دورا حيويا فى الساحة الثقافية الإبداعية والفكرية ومنها القاهرة وإبداع وعالم الكتاب، وتم إعادة مجلات أخرى منها المسرح، والقصة، واستحداث العلم والحياة، علم النفس، أيضا تم إصدار مجموعات من السلاسل الجديدة وتطوير ما كان قائما فى مقدمتها مشروع الألف كتاب، تاريخ المصريين، المسرح العربى، الأدب العربى المعاصر، مصر النهضة، روائع الأدب العالمى للناشئين، العلم والحياة، دراسات أدبية، أدب الحرب، المكتبة الثقافية وأعلام العرب وغيرها، بالإضافة إلى الأعمال الكاملة لكبار المبدعين والكتاب وكذلك سلسلة إشراقات أدبية لتشجيع الكتابات الشابة والتى تم تحديثها مؤخرا إلى سلسلة كتابات جديدة وغيرها، هذا جنبا إلى جنب مع تكثيف نشر الإصدارات العامة، وقد غدت نسبة حركة الطباعة بمعدل من ٢ - ٤ كتب يوميا.

وفى إطار الدور القومى ذاته قامت الهيئة



الرئيس مبارك يتفقد مطبوعات هيئة الكتاب

بتنفيذ المشروعات الثقافية العملاقة التى بدأت منذ سنوات مع مهرجان القراءة للجميع الذى تبنته وترعاه السيدة سوزان مبارك وقد بدأ بسلسلة المواجهة وتطور إلى مشروعات مكتبة الأسرة الذى تدعمه عدة وزارات وهيئات، وقد طبعت فيه ملايين الكتب حتى إن إجمالى كتب هذا العام وصلت أعدادها إلى نحو ١٧ مليون نسخة بأسعار رمزية فى متناول القدرة الشرائية لمختلف الفئات الاجتماعية، والتى قضت تماما على مسألة ارتفاع الأسعار، وأكدت دور الدولة فى دعم الكتاب من خلال هيئاتها الحكومية.

وبالنسبة للمطابع يتم تنفيذ خطة إحلال وتجديد منذ سنوات بالنسبة لأجهزة الطباعة وتم تحديث ماكينات الويب العملاقة والـ U.V والإسكنر لفصل الألوان والطباعة الأوفست، علاوة على أحدث أجهزة الكمبيوتر والأبل ماكنتوش، نفس الشىء بالنسبة لتطوير منافذ البيع وهناك خطة لربطها مركزيا من خلال دوائر الكمبيوتر، فضلا عن التوسع فى فتح منافذ جديدة للبيع سواء فى داخل مصر أو خارجها فى الدول العربية والأجنبية من خلال مقار مملوكة للهيئة أو توكيلات تعاقدية.

وإلى جانب ذلك، فإنه لما كانت هيئة الكتاب تضم قبل عامين ضمن قطاعاتها دار الكتب وفروعها والوثائق القومية، فإنه قد واكب التطور أيضا الانتهاء من المبنى الجديد لدار الوثائق بكورنيش النيل والتى انتقلت إليه، علاوة على افتتاح قاعات جديدة فى دار الكتب حيث قاعة مكتبة الخالدين التى تضم المكتبات الخاصة بالعقاد، طه حسين، توفيق الحكيم، عبد الرحمن الرافعى، قوت القلوب - الدمرداشية، د. حسن عباس زكى وغيرهم والتى افتتحها السيد الرئيس محمد حسنى مبارك فى عهد وزير الثقافة الدكتور أحمد هيكل ود. سمير سرحان رئيس الهيئة قبل عدة سنوات بالإضافة إلى تزويد دار الكتب منذئذ بأجهزة القراءة الـ reader والميكروفيلم



السيدة سوزان مبارك خلال زيارتها لمعرض الكتاب

والميكروفيش والكمبيوتر وافتتاح قاعة جديدة للمطالعة (المراجع) وكانت تجرى آنئذ خطة لتطوير المكتبة المركزية بباب الخلق لتصبح مركزا اشعاعيا للتراث والمخطوطات، وعلى نفس الدرب تم إسناد المسئولية الإشرافية على المراكز العلمية إلى لجان علمية والاهتمام بتحقيق ونشر أمهات المصادر التراثية واستحداث مشروعات علمية جيدة منها سلسلة مصر النهضة، وتم إنشاء مركز بحوث وتوثيق أدب الاطفال بمنيل الروضة والذى ترأس لجنة الإشراف عليه السيدة سوزان مبارك، وهذه المشروعات آلت منذ عامين إلى هيئة دار الكتب والوثائق القومية بعد أن غدت هيئة مستقلة عن هيئة الكتاب.

قصور الثقافة

فى أكتوبر ١٩٤٥ صدر قرار وزير المعارف العمومية الدكتور عبد الرازق السنهورى بإنشاء جامعة شعبية فى القاهرة بناء على اقتراح من أحمد أمين. وفى مايو ١٩٤٨ صدر مرسوم ملكى عُدِّلَ فيه اسم الجامعة الشعبية إلى مؤسسة الثقافة الشعبية تضم معهدا رئيسيا فى القاهرة وفروعا فى عواصم المديريات (المحافظات). وعدد المرسوم الملكى أغراض هذه المؤسسة ومنها: نشرُ الثقافة والمساهمة فى إيقاظ الوعى وتنظيم دراسات علمية وفنية لتكوين الشخصية وترقية الملكات.

عام ١٩٥٨ ضمت مؤسسة الثقافة الشعبية إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى وتم تعديل اسمها إلى «جامعة الثقافة الحرة».

وفى ديسمبر ١٩٦٠ زار د. ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها الاتحاد السوفييتى وشاهد هناك نظام قصور الثقافة الذى كان مطبقا فى الدول الاشتراكية. وكان مطبقا أيضا فى فرنسا وبدأ بعد عودته إلى مصر فى تنفيذ نفس النظام بإنشاء قصور وبيوت ثقافة فى المدن لنشر الثقافة فى الأقاليم. بالإضافة إلى نظام القوافل الثقافية التى تجوب القرى بالمسارح وآلات العرض السينمائى والمكتبات.



أحد قصور الثقافة الحديثة

عام ١٩٦٣ ضُمَّتْ جامعة الثقافة الحرة إلى مصلحة الاستعلامات.

فى ٥ فبراير ١٩٦٦ صدر القرار الجمهورى رقم ٤٤٩ بتنظيم وزارة الثقافة فعادت إليها جامعة الثقافة الحرة. وقد تغير اسمها إلى الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية تولاها سعد كامل لمدة عام، ثم تولاها من بعده الدكتور عبد الحميد يونس ثم سعد الدين وهبة وغيرهم.

وفى يونيو ١٩٦٨، تحولت الإدارة العامة إلى وكالة وزارة للثقافة الجماهيرية. لتتحول فى التسعينات إلى «هيئة عامة لقصور الثقافة».

وقد بدأ التخطيط لتجربة قصور الثقافة بأربعة عشر قصرا فى عواصم المحافظات و١١ بيتا فى المدن و١٧ قافلة تم استيرادها من الخارج.

وفى أواخر نوفمبر ١٩٦١ سافرت بعثة إلى يوغوسلافيا لثلاثة أشهر لتتعرف وتستفيد من التجربة اليوغسلافية فى هذا الشأن.

وكان لابد لقصور وبيوت الثقافة من مصدر يمدها بمديريها والمشرفين على أنشطتها القادرين على التعامل مع فئات الشعب المختلفة فى المدن والقرى. ومن هنا نشأتْ فكرة «مركز إعداد الرواد الثقافيين» الذى افتتح فى سبتمبر ١٩٦٩ بالقاهرة. ويستضيف هذا المركز أفواجا من الدارسين من مختلف المحافظات يتلقون معارف نظرية وعملية.

وفى عام ١٩٦٩ أيضا صدر قرار نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة رقم ٦٨ بإنشاء مركز متخصص آخر لثقافة القرية.

وهكذا عندما حل عام ١٩٧٠ كان فى مصر ٢٨ قصرا للثقافة منها ١١ قصرا تم بناؤها خصيصا، و١٧ قصرا أقيمت فى مبان مستأجرة، بالإضافة إلى خمسة بيوت ثقافة فىً القرى و٦٠ مكتبة فرعية.

عام ١٩٨٨ وصلت قصور الثقافة إلى ٤٩ وبيوت الثقافة إلى ٢٢٥ والمكتبات إلى ٧٦ مكتبة، وفرق هواة المسرح إلى ٧٠ وفرق هواة الفنون الشعبية إلى ٢٢ بالإضافة إلى.٣ فرق فنية مركزية. وكذلك أنشأت الثقافة الجماهيرية نوادى متخصصة فى قصور الثقافة للأدب والعلوم والمرأة والفيديو واستُخدمَتْ مسارح قصور الثقافة كنوادى سينما وصَلت إلى ١٣ ناديا.

والواقع أن الثقافة الجماهيرية على مدى تاريخها ومنذ نشأتها الأولى جامعة شعبية فى منتصف الأربعينات من القرن العشرين قد لعبت دورا مهما غير منكور فى نشر الثقافة والوعى الثقافى فى كل أنحاء مصر. فغير أنشطتها اليومية من خلال فروعها المنتشرة، ساعدت الثقافة الجماهيرية على تكوين حركة وإثراء الفنون الشعبية سواء فى مجال الرقص والموسيقى عن طريق إنشاء الفرق وإقامة المهرجانات وعقد المؤتمرات، أو فى مجال الحرف اليديوية عن طريق إنشاء مراكز لها مثل بيت ثقافة حسن فتحى فى القليوبية. وكذلك فى مجال المسرح سواء بإنشاء فرق الهواة ونذكر منها هنا فرقة مسرح الفلاحين بالمنصورة والتى أسسها سرور نور، ونوادى المسرح. أو بالمؤتمرات وأهمها مؤتمر مسرح الثقافة الجماهيرية الذى انعقد لأول مرة فى بداية عام ١٩٨٣، والمهرجانات المسرحية. وفى ثقافة الطفل أنشأت نوادى الطفل وبخاصة بمركز ثقافة الطفل بجاردن سيتى بالقاهرة الذى أقيم عام ١٩٦٩.

ولقد كان للثقافة الجماهيرية تجاربها الرائدة فى تنمية القرية المصرية عن طريق وسائل الثقافة. وابتكارها لأشكال مسرحية مناسبة مثل مسرح الجرن ومسرح المناقشة الذى قدمه عبد العزيز مخيون فى قرية زكى أفندى بالجيزة حين غير الجمهور نهاية مسرحية «ملك القطن» ليوسف إدريس، وتجربة هناء عبد الفتاح فى

إنشاء فرقة مسرحية من أهالى قرية دنشواي .
وتجربة عادل العليمى فى قرية المنوات وتجربة أحمد إسماعيل فى الإبداع الجماعى فى قرى المنوفية وسوهاج .

وقد أقامت الثقافة الجماهيرية مؤتمرا هاما – لا أدرى لماذا لم يتكرر – فى فبراير ١٩٨٧ للتنمية الثقافية فى القرية المصرية بمدينة البدرشين بالجيزة افتتحه د. أحمد هيكل وزير الثقافة وقتها. وأصدر توصيات هامة وشكّل أمانة دائمة لمتابعة وتنفيذ هذه التوصيات من ١٠ أشخاص لم يتابعوا أو لم يستطيعوا أن يتابعوا شيئا .

كما لا يمكن أن نتجاهل إصدارات الثقافة الجماهيرية وأهمها مجلة «الثقافة الجديدة» الشهرية التى صدر عددها الأول فى إبريل ١٩٧٠ لكنها توقفت بعد ١٦ عددا، ثم واصلت الظهور مرة أخرى بشكل منتظم اعتبارا من فبراير ١٩٩٠ . وتعتبر هذه المجلة سجلا هاما لحركة الأدب فى مصر وبخاصة للأدباء خارج القاهرة وفى جميع محافظات مصر، ولإبداعهم، بمختلف مستوياته .

ومنذ عام ١٣٨٧ هـ (١٩٦٧) بدأت إدارة الثقافة الجماهيرية محاولة جريئة لإسباغ طابع ثقافى على سهرات الشعب الرمضانية . فأقامت لأول مرة سرادقها فى حى الحسين – ومازال يقام حتى الآن – تُقَدَّمُ فيه فقرات لفنانين شعبيين وفرق فنون شعبية من جميع أنحاء مصر . وأصبح هذا السرادق من علامات رمضان فى الحسين . وقد بدأت بعد ذلك فى تكرار تجربة السرادق فى أحياء شعبية أخرى .

ومن الجدير بالذكر أيضا أن عددا من الفنانين والكتاب البارزين الآن فى مجالات مختلفة قد بدأوا حياتهم الإبداعية من خلال العمل فى الثقافة الجماهيرية أو المشاركة فى أنشطتها مثل الكاتبين المسرحيين يسرى الجندى وحمد أبو العلا السلامونى، والفنانين التكشيليين عز الدين نجيب وحسن غنيم وغيرهم .

اكاديمية الفنون

بعد الثورة، كان لابد من البدء فى إعداد الفنانين بشكل علمى منتظم، الأمر الذى لم يكن قائما فى مصر قبل الثورة اللهم إلا فى مجال المسرح وبالذات فى فن التمثيل، أما باقى الفنون الأخرى فكانت تتم بالتدريب والتعلم الفردى والاجتهادى .

لذلك صدر فى ٢٢ أغسطس ١٩٥٨ القرار الجمهورى رقم ١٤٣٩ بإنشاء أربعة معاهد عليا معا : للموسيقى «الكونسرفتوار» والمسرح والسينما والباليه . وقد وافق أحمد طعيمة وزير الأوقاف فى ذلك الوقت على تخصيص أرض ملك للأوقاف فى منطقة الهرم لإنشاء مبانٍ لهذه المعاهد عليها .

بدأ معهد الباليه فى أكتوبر ١٩٥٩ بالتعاون مع خبراء من الاتحاد السوفييتى السابق لتعلم فنون الأداء والإخراج والنقد .

وفى نفس الشهر بدأت أيضا الدراسة فى المعهد العالى للسينما الذى تولى عمادته المخرج الراحل محمد كريم ووضع أسسه العلمية بالتعاون مع المخرجين أحمد بدرخان وأحمد كامل مرسى لتعليم الفنون المرتبطة بالسينما كالإخراج والتصوير والإنتاج والمونتاج والسيناريو والصوت والتمثيل والديكور والماكياج .

أما معهد الفنون المسرحية فهو الوحيد الذى كان له أصل سابق على قيام الثورة . ففى عام ١٩٣٠ أنشئ المعهد العالى لفن التمثيل واستمر عاما واحدا فقط أغلق بعده . لكن وزارة الشئون الاجتماعية أعادت افتتاحه فى مايو ١٩٤٤ . وكانت مدة الدراسة به ثلاث سنوات . وبقرار من وزير المعارف فى إبريل ١٩٤٨ أصبحت الدراسة ٤ سنوات فى قسمى المعهد : التمثيل والنقد . وفى عام ١٩٥٩ كما ذكرنا بدأت الدراسة فى المعهد العالى للفنون

المسرحية الذى أصبح يضم أقساما جديدة فى الديكور والماكياج والدراما وغيرها .

كان مقر المعهد العالى للموسيقى الكونسرفتوار» فى البداية فى الزمالك قبل أن ينتقل إلى مقره الحالى فى الهرم فى أكتوبر ٩٦٢ . وقد شهد هذا المعهد تطورات متلاحقة فى اقسامه . وقد تولى عمادته الموسيقار الراحل أبو بكر خيرت وبعده الخبير الايطالى نورديو . كما انتقل الإشراف على المعهد إلى هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى . لكنه عاد إلى وزارة الثقافة فى خريف ١٩٦٦ . وفى ١٩٦٧ تولى عمادة المعهد وكيل كونسرفتوار «تفليس» فى الاتحاد السوفييتى «اركلى بريدزي» .

وقد افتتحت فى ٢١ مايو ١٩٦٧ قاعة سيد درويش، وكانت القاعة الوحيدة وقتها المخصصة للاستماع الموسيقى، مزودة بآلة أرغن حديثة . وقد قاد فى افتتاحها المايسترو العالمى «شارل مونش» أورسكترا القاهرة السيمفونى الذى عزف موشح «لما بدا يتثنى» والذى أعده للأوركسترا المؤلف المصرى أبو بكر خيرت .

ولقد تكون أوركسترا القاهرة السيمفونى من داخل قاعات معهد الكونسرفتوار . فى ١٩٥٩ أوصى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بإنشاء معهد عال لدراسات الموسيقى العربية بهدف تخريج فنانين متخصصين فى العزف والغناء والتأليف للموسيقى العربية . لكن القرار الوزارى بإنشاء المعهد لم يصدر إلا عام ١٩٦٧ .

وهكذا أصبحت هناك معاهدُ علمية فنية فى وزارة الثقافة لتخريج أجيال جديدة من الفنانين المتعلمين والمثقفين .

كان الدكتور مصطفى سويف وكيلا لوزارة الثقافة لشئون المعاهد الفنية، وحتى عام ١٩٦٨ لم يكن يضم المعاهد الفنية التى نشأت كيان واحد داخل وزارة الثقافة . لكنه فى ذلك العام تكون مجلس للمعاهد برئاسة وزير الثقافة د. ثروت عكاشة الذى عهد إلى د. مصطفى



أكاديمية الفنون

سويف ود. عز الدين عبد الله بإعداد مشروع قانون لإنشاء «أكاديمية الفنون».

وقد وقع الرئيس جمال عبد الناصر هذا القانون رقم ٧٨ فى ٢٨ أغسطس ١٩٦٩ وعين الدكتور سويف أول رئيس لأكاديمية الفنون. لتنظيم هذه المعاهد فى إطار اكاديمى جامعى، يدير شئونها. ويشهد العام التالى (أكتوبر ١٩٧٠) صدور قرار جمهورى بإنشاء معهد عال جديد رأسه الفنان عبد السلام الشريف «للنقد الفنى». وذلك بديلا عن قسم التذوق الفنى الذى أنشأه د. ثروت عكاشة فى ٢٦ يوليو ١٩٦٢ ضمن المعهد العالى للمسرح مسندا الإشراف على القسم الى الدكتور يوسف مراد أستاذ علم النفس.

فى العام التالى ١٩٧١ ضمت أكاديمية الفنون إلى هيئة جديدة نشأت باسم «هيئة الفنون» لكنها انفصلت عنها عام ١٩٧٧. وفى عام ١٩٨١ صدر القانون رقم ١٥٨ بتنظيم أكاديمية الفنون ولوائحها. لكن هذه اللوائح لم تصدر إلا خلال عامى ١٩٨٩ و١٩٩٠ بقرارات من الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة.

كما شهدت الأكاديمية فى عهده أيضا تطورات أخرى كبيرة بحيث يمكننا أن نقول إنها إعادة ميلاد للأكاديمية أو أن أكاديمية جديدة قد نشأت.

من هذه التطورات صدور القرار الجمهورى رقم ٢٧١ لسنة ١٩٩٣ بإنشاء المعهد العالى لفنون ودراسات الترميم. والقرار الجمهورى رقم ٢٧٠ فى العام نفسه بإنشاء المعهد العالى لفنون العمارة البيئية. وكان قد صدر قبلهما عام ١٩٩٠ القرار الجمهورى رقم ١٤٠ بإنشاء المعهد العالى لفنون الطفل.

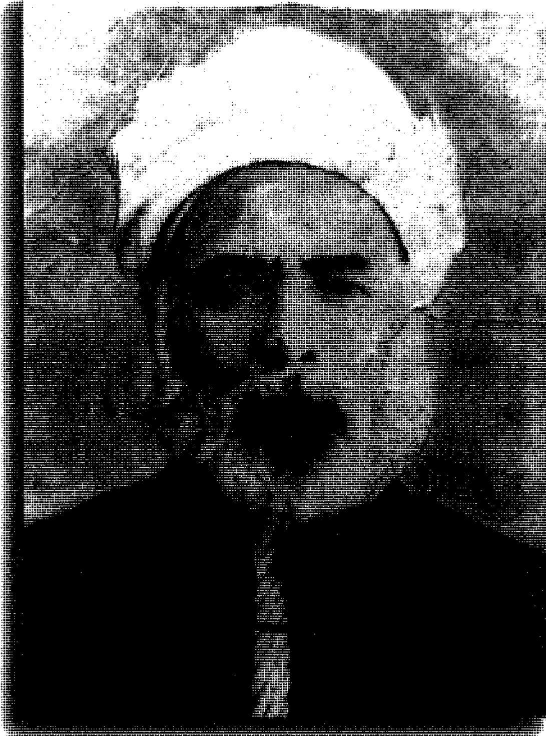
كما أصدر وزير الثقافة قراره رقم ٣١٦ عام ١٩٩٢ باللائحة الداخلية لمركز اللغات والترجمة الذى يختص بكل ما يتعلق باللغات الاجنبية فى الأكاديمية. بالإضافة إلى إنشاء ثلاث مدارس لمراحل التعليم العام الابتدائية والإعدادية والثانوية. وإنشاء بلاتوه سينمائى يفى بالأغراض التطبيقية لطلبة معهد السينما. وإنشاء متحف للفنون الشعبية.

الأدب

البدايـــات

عند إنبثاق فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان مشهد مصر الثقافى مثل مشهدها السياسى . . ليل يموج بالصراع الفكرى بين مختلف تيارات


قاسم أمين


الأمام محمد عبده

الإبداع والنقد. كانت مصر آتية من بدايات النهضة تتسربل ملابس الرواد الأوائل. منذ عاد رفاعة رافع الطهطاوى من «باريز» حاملا «معلومات» جديدة حول عالم مغاير. كان آخرون قد سبقوه إلى «أوروبا» من بلاد قريبة أو بعيدة.

كان لابد للبعض أن يبدأ حرية الفكر بالدين، وجاهر البعض مغامرا ببدايات اخرى. فصنعوا مناخا كان بالغ العجب لمن يتأمله من باطنه، أحدث الاتجاهات الأدبية والفنية والفكرية تتصارع على صفحات الصحف والمجلات والكتب بين قلة قليلة بينما الأغلبية الساحقة من الشعب لا تقرأ. . ولا تكتب. .

جاء جمال الدين الأفغانى مبشرا بالعروة الوثقى بين المسلمين، محرضا لهم على رفع راية الدين والعلم.

أكمل قاسم أمين أضلاع مثلث الخروج من شرنقة التخلف مع الأفغانى ومحمد عبده فتعرف عليهما فى قهوة متاتيا عند سور الأزبكية بالقاهرة، وبعد ما سافر إلى باريس

التقى مرة أخرى بالأفغانى ومحمد عبده وكأنهما قد ضربا موعدا للقاء هناك مع اختلاف الظروف. فبينما سافر الأول ليدرس القانون، سافر الأخيران منفيين، وعندما أصدرا مجلة «العروة الوثقى» شاركهما فيها.

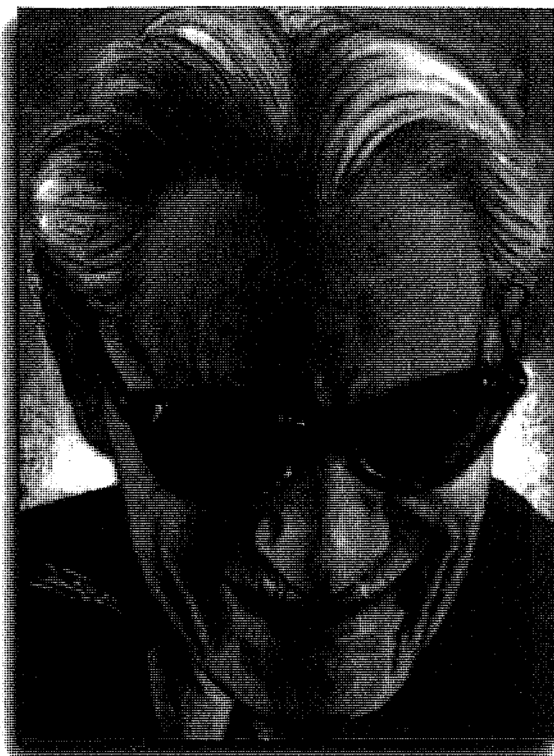
وقد أثرت باريس فى قاسم أمين مثلما أثرت فى رفاعة من قبل. وكتب قاسم كتابه «تحرير المرأة» - ١٨٩٩ - ليأتى فيه بحديث جديد غير معهود عن المرأة وعلاقتها بالرجل، ويطالب ببديهيات يحاول البعض بعد حوالى مائة عام النكوص عنها: حق المرأة فى التعلم والسفور، ولم تستطع المرأة أن تمشى سافرة فى الشارع إلا بعد صدور الكتاب بربع قرن، وبعد أن شاركت فى ثورة ١٩١٩.

لكنه كان قد فتح الطريق، وغرس فيه أشجاره، فأورقت قبل ثورة ١٩١٩. وبعدها: نشرت ملك حفنى ناصف أو باحثة البادية مقالاتها عام ١٩١٠، ونظيرة زين الدين التى نشرت «السفور والحجاب» ١٩٢٨، ومنيرة ثابت التى نشرت «ثورة البرج العاجى» وأسست جريدة «المرأة الجديدة».. إلخ.

وكان لابد وأن يخلف الاثنين من يستكمل طريقهما. فنشر الشيخ على عبد الرازق كتابه «الإسلام وأصول الحكم» (١٩٢٥) متأثرا بـ«العقد الاجتماعي» لروسو، داعيا إلى معنى كان جديدا: الديمقراطية.. فثار الأزهر، وحاكم على عبد الرازق أمام هيئة كبار العلماء التى قررت فى أغسطس ١٩٢٥ طرد الشيخ وفصله من القضاء.

وذهب طه حسين إلى آخر مدى فى نفس الطريق بممارسته حرية الفكر فى منطقة خطرة مؤلفا كتابه «فى الشعر الجاهلي» -١٩٢٦- مستخدما ما استفاد به من دراسته للفيلسوف الفرنسى «ديكارت».

وقد سجل طه حسين سابقة هامة فى تاريخ مصر الحديث، فرغم الهجوم الكاسح عليه،

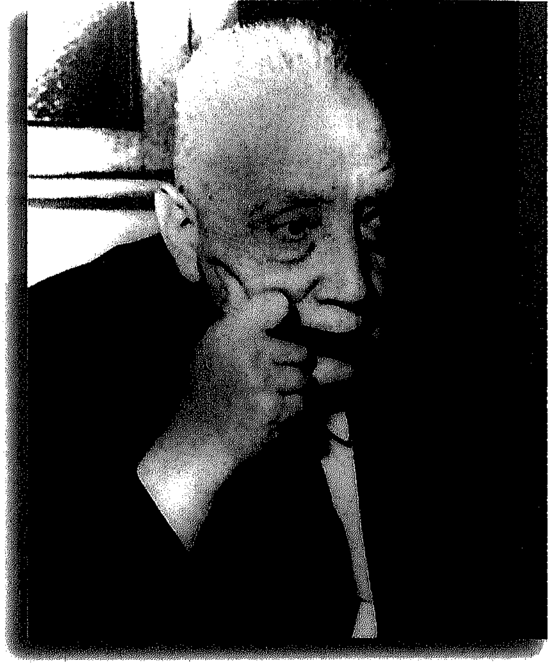


د. طه حسين

فقد ردوا على كتابه بسبعة كتب، ومصادرة كتابه ومحاكمته العلنية بل والعقاب الذى أوقعوه به، إلا أنه لم يلن. ولم يغير من اتجاهه أو يؤثر الانتهازية والراحة الشخصية على حساب الأمة. فبدأ على الفور فى سلسلة مقالاته «بين العلم والدين» ابتداء من العدد الثانى من مجلة «الحديث» ونشرها مرة أخرى فى كتابه «من بعيد» ١٩٣٥.

كان الحوار الفكرى فى ذلك الوقت وضاء محتدما. فبينما ألقى أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) محاضرة بعنوان «عقيدة الألوهية مذهبي» نشر الدكتور إسماعيل أدهم مقالا فى مجلة «الإمام» ١٩٣٧ بعنوان «لماذا أنا ملحد؟» طبعه بعد ذلك فى كتيب ولم يغتله أحد على قارعة الطريق بل رد عليه محمد فريد وجدى (١٨٧٨ - ١٩٥٤) صاحب «دائرة معارف القرن العشرين» بدراسة نشرها عام ١٩٣٧ فى مجلة الأزهر التى كان يرأس تحريرها بعنوان «لماذا هو ملحد؟»».

ورد عليه أيضا أحمد زكى أبو شادى فى مجلة «الإمام» بمقال عنوانه «لماذا أنا مؤمن؟».


سلامة موسى

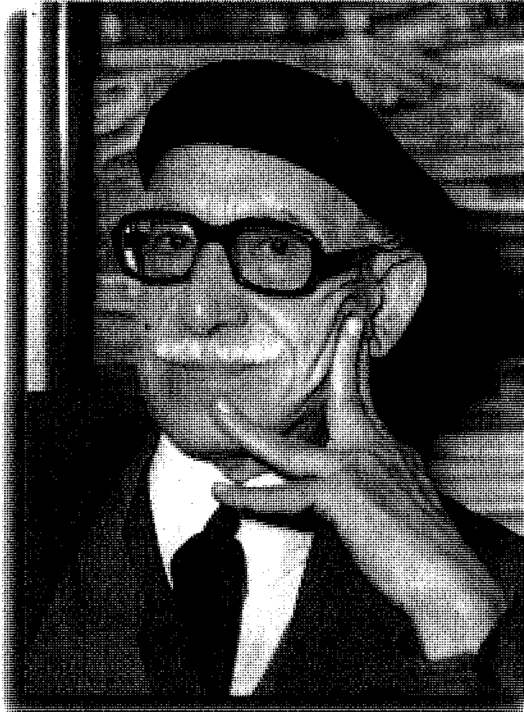
أكمل طه حسين صراحة ومباشرة هجومه على أركان الفكر المتخلف فى كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر». وهوى« عباس محمود العقاد بمعول آخر على الوضع السائد مستخدما كتابه «الحكم المطلق».

وجاء «شبلى شميل» حاملا «داروين» على كتفيه شارحا له، ومستخدما نظريته فى محاربة الخرافات المسيطرة، وأنجب شميل - فكريا - سلامة موسى فسار الأخير مكرسا حياته وكتاباته للدفاع عن حرية الفكر. وقد أكدت مشاركة «المسيحيين» أمثال سلامة موسى فى «الجهاد» من أجل تقدم وتطور «الأمة» حقيقة خالدة منذ الفتح الإسلامى لمصر.. إن المصريين فى أغلبيتهم الساحقة يعيشون بشكل طبيعى هذا المزيج الهادئ بين الديانات السماوية الثلاث: الإسلام والمسيحية واليهودية، وأن أحدهم لا يشعر بأى فارق أو غربة مع الآخر.. وأن محاولات الفتنة من أجل السلطة والزعامة أو المال دائما تفشل، مثيرة معها وخلفها أكبر قدر من كراهية التعصب وإحساسا أكثر بالتسامح.

وكان لابد من التسامح أن يعرفنا سلامة موسى على عالم «الاشتراكية» فى كتابه الذى أصدره بنفس الاسم عام ١٩١٢، بل ويؤسس حزبا اشتراكيا عام ١٩٢٠ لتنزل على أسماعنا الكلمة فى خفوت يتعالى لتتحول إلى الموسيقى التصويرية لثورة يوليو ونعيش فيها تماما خلال سنوات «التحول الاشتراكي» حتى «النكسة» عام ١٩٦٧. لكن مانيفستو سلامة موسى الأهم سيظل «حرية العقل فى مصر»، داعيا فيه إلى حرية الجميع، وليس حرية البعض.

داخل هذه الحركة الفكرية المتنامية، تنامت أيضا حركة الإبداع الأدبى والفنى باتجاهاتها المختلفة من بداية القرن العشرين البعض يذكر بداية الرواية فى مصر مع حديث عيسى بن هشام «للمويلحي» وكانت خارجة من فن المقامة. وتليها رواية «زينب» - ١٩١٤ - للدكتور محمد حسين هيكل كمحاولة أكثر «روائية» لنصل إلى «إبراهيم الكاتب» لإبراهيم عبد القادر المازني، وروايات محمود تيمور.

كتب توفيق الحكيم رواية «عودة الروح» عام ١٩٢٧، ولم ينشرها إلا بعد ست سنوات، معتمدا على أسطورة إيزيس وأوزيريس، مشكلا - مع آخرين - تيارا عاد إلى التاريخ


توفيق الحكيم

الفرعونى يستمد منه مادة الإبداع، قاصدا فى نفس الوقت التأكيد على طابع مصرى وشخصية مصرية فى مناخ من الوجود الاستعمارى الأجنبى والحكم الملكى - ذى الأصول الأجنبية أيضا - لمصر. مبشرا فيها بظهور زعيم يخرج من صفوف الشعب ليجمع الكل فى واحد.

كذلك فعل نجيب محفوظ فبدأ أولى رواياته «عبث الأقدار» التى نشرها بعد نشر عودة الروح بست سنوات أخرى - ١٩٣٩ - من ذات التاريخ الفرعوني.

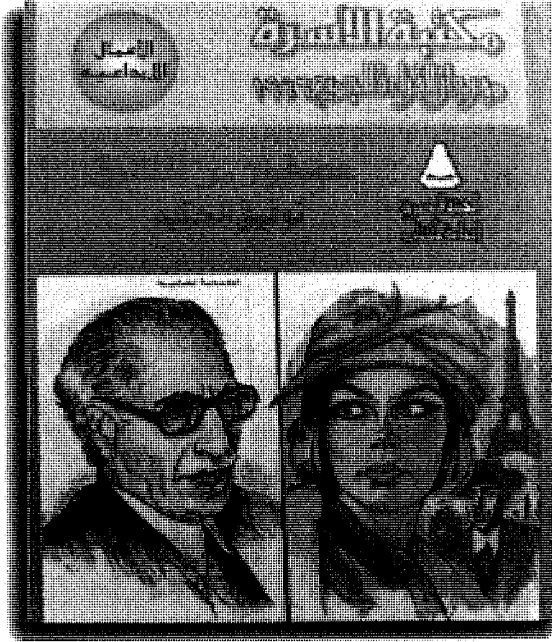
ويبدو أنه كان على نجيب محفوظ أن يكتب روايتيه التاليتين: «رادوبيس» ١٩٤٣ و«كفاح طيبة» ١٩٤٤ عن نفس العالم، حتى يشعر بأنه ارتوى واستوى من الجذور ليغوص فى «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥ و«خان الخليلي» ١٩٤٦ و«زقاق المدق» ١٩٤٧ حتى الثلاثية ١٩٥٦ - ١٩٥٧ عمله الأشهر. فيقطع بالفعل أربعة آلاف عام أو أكثر.

وإذا تجاوز الكتاب الواقع (ذلك الصدام بين المصرى والأجنبى الغربي) إلى الماضى الفرعوني، فلا يلبثون إلا أن يعودوا لمواجهة



غلاف عبث الأقدار

الواقع - إبداعيا - مباشرة.. فيكتب توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» ١٩٣٨، ويكتب يحيى حقى «قنديل أم هاشم» وعادل كامل «مليم الأكبر».



غلاف عصفور من الشرق

ويمكن التأريخ للقصة المصرية الحديثة بعيسى عبيد ومجموعته «إحسان هانم» ويحيى حقى ومحمود طاهر لاشين، وبعدهما إبراهيم الوردانى ومحمود كامل وسعد مكاوى ومحمود البدوي.

وبدأت النهضة الشعرية الحديثة بأحمد شوقى ثم حافظ إبراهيم وعبد الرحمن شكرى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي، هؤلاء هم الآباء الذين أبدع أبناؤهم فيما بعد قصيدة الشعر الحديث المعروفة اليوم. وذلك بعد تفاعلهم مع الثقافات الأوروبية وتغيرات إيقاع العصر ومشاكله.

لكن الشعر العامى لم يشهد اهتماما حقيقيا فى النصف الأول من القرن العشرين إلا على يد قلة قليلة من الأدباء أشهرهم بالطبع وأقواهم هو بيرم «التونسي» الذى كتب بالعامية المصرية قصائد أهم من قصائد فصحى كثيرة، وكان لسان المصريين فى التنكيت والتبكيت، أو فى التنفيس والمقاومة.


بيرم التونسى

لعبت الصحافة منذ نهاية القرن الماضى دورا هاما فى التنوير والنهضة الثقافية تمثل فى مجالات ثقافية مثل «الهلال» التى أصدرها جورجى زيدان فى القاهرة عام ١٨٩٢ و«السفور» ١٩١٦ - ١٩١٧ وكانت من أقوى منابر الفكر الحر و«الجريدة» ١٩٠٧ - ١٩١٤، التى قادت معركة «الجامعة المصرية» ضد «الجامعة الإسلامية».

و«الرسالة» التى أصدرها أحمد حسن الزيات منذ ١٥ يناير ١٩٣٣ وحتى ٢٣ فبراير ١٩٥٣ ونشر فيها كل ما هو جديد ومفيد.

و«الكاتب المصري» التى كان طه حسين يرأس تحريرها فى النصف الثانى من أربعينيات القرن العشرين.

كما لعب المترجمون دورا كبيرا فى تحديث الثقافة المصرية بدءا من الرائد رفاعة رافع الطهطاوي، ومن المعروف أن انتشار الترجمة مرتبط بالنهضة الثقافية. ولقد تزايدت الترجمات منذ بدايات القرن العشرين. وتركزت حول الأعمال الأدبية الشهيرة فى تاريخ الآداب الإنجليزية والفرنسية والألمانية بشكل خاص. وقد حاز شكسبير على اهتمام عدد كبير من المترجمين من أبرزهم خليل مطران الذى ترجم عن الفرنسية وعلى أحمد باكثير وإبراهيم رمزى ومحمد عوض إبراهيم ومحمد فريد أبو حديد الذى ترجم «ماكبث» شعرا حرا.

الخمسينيات

كان هذا التاريخ القصير حاضرا يوم قيام ثورة يوليو. لكن هذا اليوم الذى قامت فيه (٢٣ يوليو) شكَّل خطا فاصلا بين عالمين.

كان فى هذا اليوم روادٌ مازالوا فاعلين وقادرين على العطاء مثل طه حسين والعقاد والرافعى والمازنى وسلامة موسى ومحمود تيموز وعزيز أباظة وابراهيم ناجى.

وكان فى هذا اليوم رواد تالون فى فنونهم مثل نجيب محفوظ ومحمد مندور ولويس عوض ومحمود حسن إسماعيل ويحيى حقى وتوفيق الحكيم.

وكان فى هذا اليوم أيضا رواد جدد شبان يبدأون مع ثورة يوليو تاريخهم الأدبى والفنى مثل عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس


عباس محمود العقاد

وأحسان عبد القدوس وصلاح عبد الصبور ولطفي الخولي.

وكان على الجميع أن يتفاعلوا مع الحدث. وكان الحدث ببساطة أخطر وأكبر تغيير طرأ على المجتمع المصرى، كان الحدث هو ظهور أول مصرى يحكم مصر منذ آلاف السنين على الأقل.

كان الكتاب اليساريون أول من عبَّروا عن الثورة فى أول مجلة تصدرها «التحرير» التى بدأت فى الصدور من سبتمبر ١٩٥٢. والسبب هو أن الضباط الأحرار أوكلوا إلى زميلهم يوسف صديق - وكان ماركسيا - مهمة إصدار المجلة. فاختار أحمد حمروش رئيسا لتحريرها. وكان من كتابها: عبد المنعم الصاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ومصطفى بهجت بدوى وسعد التائه وصلاح حافظ وغيرهم. ثم اختير ثروت عكاشة بعد ثلاثة أعداد لرئاسة التحرير.

وكان طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) هو أول من أطلق كلمة ثورة فى مقالته بمجلة التحرير بعد أربعة أشهر من قيامها (أول ديسمبر ١٩٥٢). بينما الضباط الذين قاموا بها أنفُسهم أطلقوا عليها فى البداية «حركة الجيش» و«حركة الضباط الأحرار».

وكان كتاب طه حسين الذى أصدره قبل الثورة بسنوات «مستقبل الثقافة فى مصر» دعوة إلى ثورة ثقافية تقتلع الاستبداد وتمكن للحرية عن طريق التعليم. وبعد أكثر من عشرين عاما من تأليفه للكتاب تمكن من تحقيق مجانية التعليم قبل الجامعى. ولكنه لم يتمكن من تحقيق كل خطواته. وكان عليه وعلينا أن ننتظر ثورة يوليو حتى تستكمل خطوات أخرى فى برنامج طه حسين.

وقفت الأغلبية الساحقة من الكتاب والأدباء والفنانين فى مصر مع الثورة بعد نجاحها. فذهب كبار الكتاب إلى مقرها يؤيدونها. ألقى أحمد لطفى السيد كلمة نيابة عنهم. وعبر الأدباء والكتاب من اتجاهات سياسية مختلفة عن تأييدهم للثورة فى كتاباتهم ومقالاتهم المنشورة. من محمد حسين هيكل وعبد الرحمن الرافعى وفكرى أباظة إلى طه حسين. ومن رموز الفكر الدينى أمثال سيد قطب، الذى رفض عودة ضباط الثورة إلى ثكناتهم، والشيخين محمد الغزالى وحسن الباقورى إلى اليساريين أمثال شريف حتاتة وكمال عبد الحليم. رغم أن هناك جانبًا آخر من الكتاب اليساريين هاجموا الثورة فى بدايتها مثل محمود أمين العالم وسعد زهران. إلا أن حسابات الجميع ستختلف بعد ذلك.

شارك كتاب من أجيال «ما قبل الثورة» فى تنظيمات وأنظمة الثورة. نذكر على سبيل المثال مشاركة د. إبراهيم بيومى مدكور فى أول وزارة بعد الثورة، وقد أصبح فيما بعد رئيسا لمجمع اللغة العربية، وكذلك فتحى رضوان فى الوزارة التالية، ومشاركة طه حسين وإسماعيل القبانى فى لجنة التعليم.

أما الأدباء الذين ظهروا فى سنوات الثورة (الخمسينيات) فقد تفاوتت علاقتهم بها ومرت بمراحل مختلفة، إلا أن الغالب عليها هو تأييد الثورة والعمل من خلالها على تحقيق أهداف الإصلاح والتطوير. رغم الانتقادات التى كانت توجه من البعض إلى الثورة. فأثناء أزمة مارس ١٩٥٤، دعا أحمد بهاء الدين إلى الديمقراطية، ودعا إحسان عبد القدوس ومحمد مندور ولويس عوض إلى تعدد الأحزاب وعودة النظام الديمقراطى النيابى. وهاجم عبد الرحم الشرقاوى الكتاب الذين يخافون من الحياة النيابية.

لم يمض عام على قيام الثورة حتى أُغلقَت الصحف الثقافية التى كانت تصدر قبلَها. فتوقفت على التوالى مجلات الثقافة والرسالة والكتاب، ولم تصدر فى الخمسينيات مجلات

ثقافية كتلك، ولكن الثورة أصدرت صحفها العامة: التحرير (١٩٥٢) والجمهورية (١٩٥٣) والشعب والمساء (١٩٥٦) وبناء الوطن (١٩٦٤) والتى شارك فيها عدد من أبرز الكتاب والأدباء سواء من الذين بدءوا النشر قبل الثورة أو بعدها، وبخاصة بعدها، منهم لويس عوض وعبد المنعم الصاوى وفتحى غانم ويوسف أدريس. ولا ننسى أنه كان من بين الضباط الأحرار كتاب مثل مصطفى بهجت بدوى وأحمد حمروش وثروت عكاشة، وقد تولى هؤلاء مناصب قيادية فى صحف الثورة، وقد حاولت صحف الثورة تعويض الحياة الثقافية عن اختفاء مجلاتها، ففتحت صحيفة الجمهورية ومعها صحيفة المصرى صفحاتها للمعارك الأدبية. وبخاصة تلك المعركة التى دارت عامى ١٩٥٣ و١٩٥٤ بين شيوخ النقد وشبابه حول الأدب والحياة، وغاية الأدب وشكله ومضمونه، كان أبرز الشيوخ فيها طه حسين وأبرز الشباب محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس. وصدر كتابان هامان أحدهما «خصام ونقد» لطه حسين، والآخر «فى الثقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس. وفى عام ١٩٥٧ نشبت معرك ثقافية أخرى حول الشعر الحديث بين عباس محمود العقاد وشباب الشعراء.

لكن يبدو أن الثورة شعرت بأن صحفها لم تسد فراغا ثقافيا فأصدرت مجلة «المجلة» فى يناير ١٩٥٧ وتولى رئاسة تحريرها د. محمد عوض محمد ود. حسين فوزي. وكانت مجلة ثقافية رفيعة.

ومع ذلك فقد عاقبت الثورة عددا من الكتاب الذين اختلفوا معها فى الرأى، أو شاركوا فى تنظيمات سياسية مناوئة. ففى أول فبراير ١٩٥٤ تم القبض على عبدالرحمن الخميسى وإبراهيم عبدالحليم وغيرهما. ودخل إحسان عبدالقدوس السجن عام ١٩٥٤. وفى



أحمد بهاء الدين

أغسطس من نفس العام ألقى القبض على يوسف إدريس بعد أسابيع قليلة من نشر مجموعته القصصية الأولى «أرخص ليالي» وسجن ١٣ شهرا. وفى سبتمبر ١٩٥٤ فصل مجلس قيادة الثورة ٤٥ أستاذا جامعيا من اليساريين، كان منهم لويس عوض وعبدالعظيم أنيس. واعتُقل عبدالرحمن الشرقاوى مرتين، ونُقل إلى مؤسسة المصايد والأسماك مع عدد أخر من الكتاب والصحفيين فى بداية الستينيات، كما أُعفى فكرى أباظة من رئاسة مجلس إدارة وتحرير مجلة المصور فى أغسطس ١٩٦١. واعتُقل عدد من الكتاب اليساريين فى يناير ١٩٥٩ منهم لطفى الخولى وعبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم ومحسن الخياط وصلاح حافظ وأمير إسكندر.

وإذا كان هناك كتاب وأدباء قد سجنوا بعد الثورة فإن د. مارين ستاغ تذكر فى كتابها الهام «حدود حرية التعبير» أن هناك ١٢ كاتبا ممن سجنوا بعد الثورة كانوا قد سجنوا أيضا قبلها فى العهد الملكى.

وكان السبب الوحيد للسجن بعد الثورة هو الإنتماء إلى تنظيمات سياسية سرية معادية


عبدالرحمن الشرقاوى

لنظام الحكم. باستثناء عبدالرحمن الشرقاوى الذى اعتقل لمدة شهرين فى السجن الحربى بسبب تفسير رواية «الأرض» التى نُشرَتْ مسلسلة فى جريدة «المصرى» عام ١٩٥٣. وكذلك إحسان عبدالقدوس الذى سجن بسبب اتهامه للضباط الأحرار بأنهم «جمعية سرية تحكم مصر» فى مجلة روز اليوسف (مارس ١٩٥٤).

استمر الصراع الفكرى بعد الثورة وإلى هزيمة يونيو ١٩٦٧، ولكنه أخذ منحى ضيقا. فبينما كان قبل الثورة صراعا جذريا بين نظرتين للكون والحياة: العلم والدين - الحرية والاستبداد - العدل والظلم. أخذ بعد الثورة أيضا يتحدث عن هذه المطلقات، ولكن من زاوية أضيق: اليمين واليسار. وقد دفعت الحياة السياسية الكتاب دفعا إلى أن يحصروا أنفسهم فى هذا الخندق.

هاجم أحمد رشدى صالح فى جريدة الجمهورية عام ١٩٥٧ توفيق الحكيم. ولم يكد يمضى أكثر من أسبوع حتى نال الحكيم أرفع وسام فى الدولة.

وفى عام ١٩٥٩ وقعت معركة كبرى برفض الأزهر نشر رواية نجيب محفوظ المثيرة للجدل «أولاد حارتنا» فى كتاب بعد أن نشرها مسلسلة فى الأهرام.

وهاجم فؤاد دوارة وعلى الراعى فى مجلة الإذاعة قصص وروايات يوسف السباعى مثلما هاجمه لويس عوض فى الأهرام. وقد هوجم لويس عوض بدوره عامى ١٩٦٤ و١٩٦٥ من: محمود شاكر وجلال كشك وعباس خضر وعبده بدوي، على صفحات مجلة «الرسالة» التى كانت تصدرها وزارة الثقافة. وسرعان ما تم إغلاق الرسالة وحصل لويس عوض على وسام الاستحقاق من الدرجة الاولى وهكذا.

والواقع أن أبرز أسمائنا التى قام عليها تطور الأدب المصرى الحديث نشرت أهم أعمالها فى سنوات الخمسنينيات وبعد قيام ثورة يوليو. كانت هذه الأعمال كلها تمتلئ بتلك الروح الوثابة المدافعة عن العدل والتطور والحق. فى تلك الفترة نشر توفيق الحكيم مسرحياته «الأيدى الناعمة» ١٩٥٤، و«الصفقة» ١٩٥٦، و«رحلة إلى الغد» ١٩٥٨. ونشر كتابه الفلسفى المعبر عن اتجاهه «التعادلية»


صلاح عبدالصبور


صلاح جاهين

١٩٥٥ ، ونشر نجيب محفوظ ثلاثيته عامى ١٩٥٦ و١٩٥٧ ، ونشر عبدالرحمن الشرقاوى رائعته «الأرض» ويوسف إدريس «أرخص ليالي» ويوسف السباعى رواياته التى يؤرخ بها للثورة . . وغيرهم . وغيرهم .

ونجح جيل جديد فى الخمسينيات فى تطوير مسيرة الشعر الحديث التى بدأها الرومانسيون المصريون قبلهم . تفاعلت فى هذا الجيل عدة معطيات للتطوير : الواقع الثورى الجديد، إنجازات الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية الحديثة فى أوروبا وبخاصة مع الماركسية والسريالية ، وفوق ذلك موهبتهم .

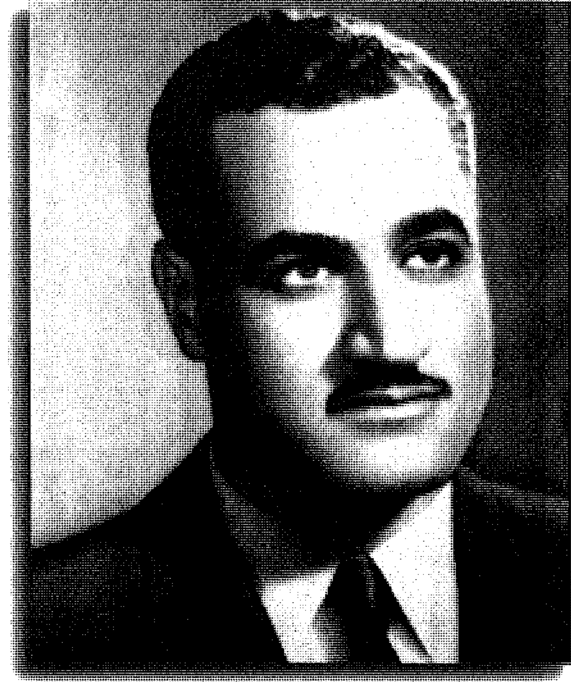
فطفروا بالقصيدة العربية على عدة مستويات : لغة ، وصور ، وإيقاع ، ومضمون ، واستخدام للتراث . كل ذلك جديد . وكان رائد هذه المرحلة صلاح عبد الصبور .

فى قصيدة الشعر العامى أنجب بيرم التونسى فؤاد حداد (١٩٢٧ - ١٩٨٥) استفاد حداد من الأب بلا شك . مثلما استفاد غيره منه . لكن موهبته الأصيلة واستجابته للواقع المتغير وهموم الوطن جعلت من فؤاد حداد «أبا» بدوره لصلاح جاهين ومن جاء معه وبعده .

وهكذا تتواصل حلقات تطور الشعر العامى الحديث فى مصر . كان فؤاد حداد دائب الحلم فى الواقع . مطوّعًا لمفردات الفصحى والعامية على السواء فى قصائده لما يريدُ التعبير عنه بسلاسة شديدة ، مطورا لقصيدة الشعر العامي ، ورغم أن الشعر العامى أقربُ إلى الجماهير العريضة ، إلا أن سيد مكاوى لعب دورا لا ينكر فى انتشار أشعار فؤاد حداد وبخاصة فى أعماله الذائعة : «مثل المسحراتى» . وهو فى كل أشعاره مرتبط بأحداث الوطن الاجتماعية والسياسية .

التقط صلاح جاهين (١٩٣٠ - ١٩٨٦) الخيط من فؤاد حداد ، ونسج ثوبه الخاص ، هناك ثلاثة اشخاص جعلونا نحب ثورة يوليو : جمال عبد الناصر - وعبد الحليم حافظ - وصلاح جاهين . حولت عبقرية جاهين مبادئ وشعارات بل وخطب جمال عبد الناصر إلى أغان نرددها مع عبد الحليم حافظ . ترقص لها قلوبنا قبل أجسادنا ، يلتقط لكل واحد منها بصورة» مع عبدالناصر ، الذى جعله عندما «يمشى على الصحراء تخضر» وعندما يغيب جندى مصرى يرسل له «بحمام البر هفهف» .


عبدالحليم حافظ



جمال عبدالناصر

وعندما يعود نستقبله «بالأحضان»، ويؤكد لنا «احنا الشعب» المسئولية.

إنه أيضا كتب لنا نشيدنا الوطنى الذى اختارته الثورة و«الله زمان يا سلاحى». . هل يكفى هذا أم نضيف عبقريته فى تصوير جو الأحياء الشعبية وشخصياتها بخفة وبراعة ومرح نعيشه بصدق فى أوبريت «الليلة الكبيرة».

كان لابد لثورة ٢٣ يوليو من أن تؤثر فى الأدباء والفنانين. . فالمبادئ والشعارات والقيم الجديدة، بل والإجراءات والقوانين التى أخذت الثورة فى تنفيذها وجدت صدى لديهم. ويمكن القول إن العلاقة بين تأثير الثورة وتأثير الأدب والفن كانت متبادلة. فكم حلم وتخيل وكتب الأدباء عن «ثورة» قبل وقوعها كأنهم ينتظرونها، وكم أيضا ألقت الثورة بظلالها - بعد وقوعها - على الأعمال الأدبية والفنية.

نلاحظ هذا التأثير على مجموعات محمد صدقى القصصية منذ وقت مبكر. فى مجموعته «الأنفار» ١٩٥٦ مثلا. وصدقى نفسه كان نموذجا خاصا، إذ إنه أديب أتى من الطبقة العمالية، وهى أحدى الذراعين اللتين احتضنتهما الثورة ومازالا محتضنين العمال والفلاحين.

وفى نفس العام - ١٩٥٦ - أصدر لطفى الخولى أولى مجموعاته القصصية «رجال وحديد».

اهتم الأدباء والفنانون بعد ثورة ١٩٥٢ بشكل خاص بالطبقة الفقيرة، وحياتها ومشاكلها فكانت الأحداث تدور فى أماكن تكررت كثيرا «المقاهى» قهوة الملوك عند لطفى الخولى وقهوة المعلم كرشة عند نجيب محفوظ والحارة مثل «زقاق المدق» عند نجيب محفوظ.

وكانت الخمسينيات تتميز بظاهرة التجمعات الثقافية الشخصية التى يتحلق فيها الشباب حول الكبار للاستفادة منهم. كانت هذه التجمعات تحدث فى المقاهي، «قهوة عبد الله» الشهيرة فى الجيزة والتى أثرت على الأخص فى محمود السعدنى فتحدث عنها فى أكثر من كتاب له. وكان من بين روادها الشاعر فاروق شوشة والكاتب المسرحى سمير سرحان والروائيان أبو المعاطى أبو النجا وسليمان فياض والناقد رجاء النقاش وكانت هذه المجموعة تلتف حول الناقدين الكبيرين أنور المعداوى وعبد القادر قط.

وكانت هناك ندوة نجيب محفوظ فى كازينو صفية حلمى بميدان الأوبرا، والتى انتقل بها فيما بعد إلى مقهى ريش ثم كازينو قصر النيل.

وكانت هذه التجمعات تحدث أيضا فى البيوت. وأهمها ندوة العقاد الأسبوعية فى بيته. وكان من روادها أنيس منصور وجلال العشرى وغيرهما.

الستينيات

كان الأمر قد تغير بين نظام الحكم والكتاب والأدباء اليساريين بعد قرارات يوليو الاشتراكية عام ١٩٦١ . فانتقل لطفى الخولى مثلا من المعتقل ليؤسس صفحة «الرأي» بجريدة الأهرام. وشارك فى اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطنى للقوى الشعبية التى شكلها جمال عبدالناصر فى ٨ نوفمبر ١٩٦١ عدد من الكتاب والأدباء على رأسهم طه حسين نفسه وإحسان عبدالقدوس وعائشة عبدالرحمن وخالد محمد خالد وأحمد بهاء الدين وزكى نجيب محمود وغيرهم.

وشارك عدد آخر من الكتاب والأدباء فى المؤتمر الوطنى الذى تكون فى العام لتالى (١٩٦٢) منهم حافظ محمود وكامل زهيرى وسهير القلماوى وعبد الملك عودة وعثمان أمين وإحسان عبد القدوس وأحمد بهاء الدين ومحمد التابعي. وقد أسفر هذا المؤتمر عن «الميثاق الوطني» الشهير.

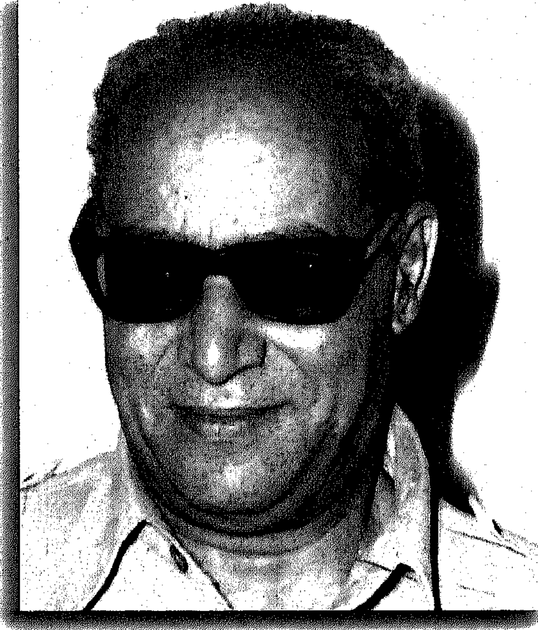
المجلات الثقافية

ومن علامات الستينيات ظهور مجلات «الكاتب» (١٩٦١) و«المسرح» و«الشعر» و«القصة» و«الكتاب العربي» (يناير ١٩٦٤) و«الطليعة» و«الفكر المعاصر» (١٩٦٥)، و«جاليرى ٦٨» (١٩٦٨).

أحيت هذه المجلات الدور الرائد الذى قامت به المجلات الثقافية قبل الثورة. وبخاصة الرسالة والكاتب المصرى والهلال.

وقد استمرت الهلال فى الصدور رغم كل الأحداث والتقلبات مسجلة لنفسها أنها المجلةُ الأطولُ عمرا فى تاريخ الصحافة المصرية.

وقد تولى رئاسة تحرير مجلات الثورة الجديدة الثقافية نقادٌ معظمهم برزوا خلال سنوات الخمسينيات وقادوا حركة جديدة للنقد الأدبى فى مصر. على الراعى لمجلة المجلة



لويس عوض

وعبدالقادر القط لمجلات المجلة والشعر والمسرح. وزكى نجيب محمود مجلة الفكر المعاصر وسهير القلماوى لمجلة الفنون وأحمد عباس صالح لمجلة الكاتب بينما رأس الشاعر صلاح عبد الصبور مجلتى الشعر والمسرح. وكاتبان مسرحيان (رشاد رشدى) مجلة المسرح و(لطفى الخولي) مجلة الطليعة. وقصاص (يحيى حقي) مجلة (المجلة).

أعلن كتاب اليسار فى مجلات الستينيات الجديدة تأييدهم لنظام حكم الثورة، وكان غيرهم يفعل نفس الشيء فى صحف أخرى مثل صحف أخبار اليوم.

كتب لطفى الخولى مؤيدا للميثاق الوطني، وكذلك فعل لويس عوض لم يقتصر الأمر على التأييد. بل كان بعض الكتاب ينتقدون ممارسات للنظام بعنف على صفحات الصحف وكانت تُنشر، وبخاصة بعد هزيمة يوليو ١٩٦٧.

أدباء مجددون

كان لابد أن يحدث تفاعل بين الأدباء الجدد فى الستينيات وواقعهم الاجتماعى والسياسى

- الاقتصادى من جهة وبين تراثهم «المعاصر» من جيل الخمسينيات وأحداثه الثورية من جهة أخرى. ومن هنا يمكن تفسير أشكال ومضمون إبداعهم الأدبى من حيث استخدام التراث وابتكار أشكال جديدة. وترى الدكتورة سيزا قاسم أن التحول الذى طرأ على الأدب بعامة فى بداية الستينيات قد تأكد بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧. وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينيات هو المفارقة، أى قول نقدى ساخر يعبر عن موقف عدوانى بشكل غير مباشر. وهى أيضا خداع للرقابة. وتمثل أيضا موقفا من التراث الحضارى بإعادة صياغته وتفسيره.

فى الستينيات برز أدباء أصبحوا أعمدة لمرحلة أخرى من التجديد فى الأدب المصرى: فى الشعر نذكر أحمد عبد المعطى حجازى (١٩٥٣ -) وأمل دنقل وصلاح جاهين وعبدالرحمن الأبنودى وفاروق شوشة (١٩٣٦-) ومحمد عفيفى مصر (١٩٣٥-) ومحمد إبراهيم أبو سنة، ومحمد مهران السيد (١٩٢٧-) وغيرهم.

وفى القصة والرواية نذكر إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم ويحيى الطاهر عبد الله وبهاء طاهر وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم وجميل عطية إبراهيم وإبراهيم أصلان وجمال الغيطانى ويوسف القعيد ومجيد طوبيا وغيرهم.

وفى المسرح منهم محمود دياب وعلى سالم وميخائيل رومان ونجيب سرور.

وفى النقد منهم عبدالفتاح الجمل وأحمد عباس صالح وإبراهيم فتحى وصبرى حافظ ورجاء النقاش وجلال العشرى وسامى خشبة وفاروق عبد القادر.

وكان هؤلاء المبدعون وغيرهم يطورون أشكال الأدب المصرى من مراحله التاريخية السابقة إلى مراحل مقبلة. لكن مضمون الأدب يظل واحدا، الحرية، والتعبير عن مشاعر الإنسان، مآسيه، أزماته، أحلامه، عشقه، عبر مجتمعه وظروف هذا المجتمع فى تلك الفترة.

رغم الاختلافات التى كانت تحدث بينهم وبين نظام الحكم فى ذلك الوقت، إلا أنه يمكن القول إجمالا أن حالة من الاتفاق كانت بينهما. حالة من المشاركة فى هموم الوطن وأهدافه. وكان الأعداء واضحين للجميع فى الخارج والداخل. وبدأ إبداع كثير من هؤلاء على الصفحات الأدبية التى كان يشرف عليها أدباء مستنيرون مشجعون مثل يحيى حقى (مجلة المجلة) وعبدالفتاح الجمل (جريدة المساء) ومن خلال مسارح الدولة ومؤسساتها الثقافية.

الشعر الحديث

مع الشعراء الجدد فى الستينيات تأصلت أحدث مراحل الشعر الحديث فى الخمسينيات، وتفجرت أشكال ومضامين جديدة فى مرحلة مختلفة عن سابقاتها. يجب أن نعى دائما ذلك الترابط والتأثير المتبادل بين الواقع والمبدع، كان الشعراء الجدد فى الستينيات جزءا من نهوض ثقافى شامل فى مختلف نواحى الإبداع، وأيضا فى أجهزة الدولة. وحتى عندما انكسر كل ذلك فى هزيمة ١٩٦٧، انعكست على تلك الأوركسترا المتنوعة التى تعزف كل مجموعة فيها لحنا خاصا. ومنها مجموعة الشعراء، ونجد نفس العلامات لدى الجميع.

الرمز والاسقاطات:

بعد هزيمة ١٩٦٧ بدأ الإبداع الأدبى يأخذ لغة انتقادية محددة - أحيانا بالرمز وأحيانا بالتصريح - لنظام الحكم السياسى والاقتصادى وسلبيات المجتمع. ومن أبرز هذه الأعمال الإبداعية روايات نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» و«خمارة القط الأسود». وديوان أمل دنقل «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة». وقد ظل تأثير واجترار هزيمة يونيو لسنوات وحتى ما بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ فقد كتب - مثلا - أحد أبرز قصاصى جيل السبعينيات إبراهيم عبد المجيد رواية ذات اسم مصرى «فى الصيف السابع والستين».

نقد التجربة الناصرية

بموت جمال عبد الناصر انصرمت مرحلة ليست فقط فى حياة مصر السياسية والاجتماعية. ولكن أيضا فى حياتها الثقافية. ومع كل ما كتبناه هنا. نترك د. لويس عوض يعلق على هذه المرحلة الثقافية: فلقد كتب مقالا بعنوان «مشكلات ثقافية» فى جريدة الأهرام ٧/ ١٢/ ١٩٧٩ يقول فيه:

«إن ما يسمى تحرير الثقافة من وصاية الدولة المقترنة بمسئولية وزارة الثقافة عن الثقافة هو محض وهم كبير، لأن وزارة الثقافة فى قمة المركزية الناصرية لم تفرض وصاية على فنان أو أديب بل تركت أكثر الزهور تتفتح. فمن يستعرض قائمة الأسماء والأعمال المسرحية التى ظهرت فى الستينيات يجد أنها تمثل كل مدارس الأدب والفن. فالكلاسيكية قد وجدت لنفسها مكانا وكذلك الرومانسية والواقعية والرمزية والوجودية والمعقول واللامعقول. كذلك وجد أكثر كتاب المسرح الموهوبين من جميع المدارس والاتجاهات بعد المصالحة بين الثورة والمثقفين، وجدوا لأنفسهم مكانا، لا فرق فى ذلك بين يمين ووسط ويسار، وألوان الطيف الأدبى والفنى كلها ممثلة فى رشاد رشدى وعلى باكثير إلى سعد الدين وهبة وعلى سالم إلى ميخائيل رومان ولطفى الخولى. ومن عزيز أباظة إلى صلاح عبدالصبور إلى عبدالرحمن الشرقاوي.

ولقد كانت أكثر هذه المسرحيات حتى قبل هزيمة ١٩٦٧ وفى قمة المركزية الناصرية تتضمن نقدا صريحا أو مغلفا للتجربة الناصرية سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا أو حضاريا. ومع ذلك فقد كانت وزارة الثقافة بالذات والدولة بصفة عامة تقف منها موقف الحياد ما أمكن. ولو كانت تمارس أية وصاية متزمتة لما سمحت «بطوفان» نعمان عاشور المتهكم بصديق الفقراء، ولا «لفرافير» يوسف إدريس المتهكمين باشتراكية عبد الناصر، ولا «بشبراوي» سعد الدين وهبة وهو رجل مصر المريض المشلول، ولا «بتبريزي» ألفريد فرج وهو بائع الأحلام، ولا «بأدويب» على سالم المعزول عن شعبه منذ هزيمة مصر آنئذ. بل لو كانت الدولة فى ظل المركزية المطلقة وملكية الصحافة تمارس الوصاية على الفن والأدب لما استطاع نجيب محفوظ أن ينشر عبر السنوات «أولاد حارتنا» أو «السمان والخريف» أو «ميرامار» أو «ثرثرة فوق النيل» أو «الطريق» أو «الشحاذ» الخ. وكلها تتضمن وصفا حيا للعاهات النفسية والتشوهات الخلقية التى ملأت مصر منذ ثورة ١٩٥٢، بل لما استطاع توفيق الحكيم أن ينشر «بنك القلق».

بعدما مات جمال عبدالناصر أصدر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية كتابا عام ١٩٧٣ يضم مراثى شعراء عرب فى ذكرى الزعيم الخالد. ورغم أن قصيدة الشعر الحديث وقصيدة النثر كانتا قد انتشرتا، إلا أن الكتاب لم يتضمن قصيدة نثر واحدة، ولم يتضمن إلا قصيدتين فقط من الشعر الحديث من بين ٤٢ قصيدة لنفس العدد

من الشعراء المصريين، وإن كانت هاتان القصيدتان لرائدى الشعر الحديث فى مصر : صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازي، والقصيدتان من قصائدهما الشهيرة. كتب عبدالصبور «الحلم والأغنية» والتى تبدأ «لا لم يمت» وكتب حجازى «الرحلة ابتدأت» بمطلعها الجميل : «من يا حبيبى جاء بعد الموعد المضروب للعشاق فينا» فهل لم يكتب تلاميذ الرائدين شعرا فى رثائه؟ أو أنهم لم يتأثروا؟ أو كتبوا عنه بعيدا عن رثائه. المؤكد أن عبدالناصر أثر فى شعراء الستينيات وأن حضوره أكيد فى بعض قصائدهم. مثلما أثر فى الجميع.

السبعينيات

بدأت سنوات السبعينيات بداية درامية حادة. بسبب الصراع على السلطة بين خلفاء عبدالناصر وانقسامهم الى مجموعتين : السادات ومن سُمُّوا بمراكز القوى. ودفع كتاب وشعراء ثمنا فى هذا الصراع.

لقد قُبض على محمود السعدنى فى سبتمبر ١٩٧١ فيما سمى «ثورة مايو التصحيحية» ضد مراكز القوى وأفرجَ عنه بعد عامين عاش بعدهما خارج مصر لسنوات أخرى. وفى فبراير ١٩٧٢ سُجِنَ عدد آخر من بينهم الشاعران العاميان أحمد فؤاد نجم وزين العابدين فؤاد.

وفى بداية حكم الرئيس السادات أغلقت مجلات الخمسينيات والستينيات الشهيرة : المجلة والقصة والكاتب العربى والفكر المعاصر (١٩٧١). وظهر بدلا منها مجلتان ماتتا طفلتين بلين العظام وفقر الدم (قلة التوزيع والخسائر المالية) : «الجديد» برئاسة تحرير رشاد رشدى و«الثقافة» برئاسة يوسف السباعى (١٩٧٣).

وبينما أعاد الرئيس السادات فى مايو ١٩٧٢ عددا من الكتاب إلى صحفهم التى أبعدوا عنها فى عهد عبدالناصر مثل الفريد فرج وعبدالسميع عبدالله وعبدالرحمن الخميسى وسعد مكاوى وإبراهيم الوردانى، فصل فى فبراير ١٩٧٣ من عضوية الاتحاد الاشتراكى (التنظيم السياسى الوحيد وقتها) وأوقف عن العمل ١٩٧ من الكتاب والأدباء والصحفيين من اتجاهات سياسية مختلفة. فلقد تجمع فى مكتب توفيق الحكيم فى جريدة الأهرام فى يناير ١٩٧٣ عدد من الكتاب والأدباء وكتبوا رسالة احتجاج وقلق إلى الرئيس السادات معبرين فيها عن سأم حالة اللاحرب واللاسلم القاتلة. ونشرت الرسالة صحف لبنانية لكن السادات لم يمس توفيق الحكيم نفسه، ولا نجيب محفوظ الموقِّعَ على الرسالة. بينما فصل ثروت أباظة وعلاء الديب والفريد فرج ويوسف إدريس وأحمد عبد المعطى حجازى وغيرهم. كما فصل د. لويس عوض من المجلس الأعلى للفنون والآداب. وسرعان ما عاد السادات ليلغى هذا القرار فى سبتمبر ١٩٧٣ وقبيل نشوب حرب أكتوبر.

بعد الحرب، ورغم مشاعر الانتصار والراحة، وشبه انفراجة ألغيَت فيها الرقابةُ على الصحف والمجلات (فبرَاير ١٩٧٤) فلقد استمر الصراع بين عدد من المبدعين والنظام. فى صيف ١٩٧٤ سُجن الشاعر أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام عيسى بسبب قصيدة نجم الشهيرة عن الرئيس الأمريكى الأسبق «نيكسون». وقد عاد نجم إلى السجن مرة أخرى فى العام التالى (يناير ١٩٧٥) مع مجموعة من الكتاب من بينهم صلاح عيسى وإبراهيم منصور ومحمد روميش. وسيظل نجم وصلاح عيسى الكاتبان المفضلان فى السجون أثناء حكم الرئيس السادات.

وشهد نفس العام أيضا (١٩٧٥) إغلاق

مجلة أخرى من مجلات الستينيات الهامة «الكاتب».

لم يُجْد كثيرا إلغاء الرقابة على الكتب (ديسمبر ١٩٧٦) ولا إعلانُ إقامة تعددية حزبية لأول مرة منذ ثورة يوليو ١٩٥٢، في عقد صلح بين كثير من الكتاب والأدباء وبين نظام حكم الرئيس أنور السادات، فلقد زار القدس في مبادرته التاريخية واشتعل الصدام من جديد.

لكنه أسفر هذه المرة عن ظاهرة الهجرة، والتي يجب أن تُدرَسَ بعناية لم تَلْقَها حتى الآن لمعرفة أبعادها ونتائجها التي تجاوزت السياسة إلى الثقافة والفن في مصر وظهرت ابتداء من الثمانينيات.

يبدو أن عددا من كبار المبدعين والكتاب قد كرهوا السجن، وفضلوا الرحيل إلى حيث الحرية (أوروبا) أو المال (الخليج).

سافر الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي والناقد غالي شكري ومحمود امين العالم وطاهر عبدالحكيم وأمير إسكندر وغيرهم إلى فرنسا. وسافر محمود السعدني إلى دول الخليج ليستقر في لندن. وسافر الناقد رجاء النقاش إلى قطر، والشاعر محمد عفيفي مطر وغيره إلى العراق. وعبدالرحمن الخميسي إلى العراق ليموت في موسكو. وقادوا أيضا ظاهرة سفر العمالة المصرية إلى دول الخليج، واحتجبت إبداعاتهم عن قرائهم في مصر إلا من تمكن منهم من قراءة الصحف والمجلات العربية التي تدخل مصر بلا مصادرة أو مهربة، وبخاصة من الصحف اللبنانية التي هاجرت هي الأخرى إلى أوروبا بسبب غزو إسرائيل للبنان.

وحتى بعد هجرة الأدباء والكتاب، لم يتركوا النظام ولم يتركهم، وأعلن المدعي العام الاشتراكي (الذي اخترعه الرئيس السادات بعد موت الاشتراكية)، في مايو ١٩٧٨ أنه سيقيم



الرئيس الراحل أنور السادات

الدعوى ضد ٣٠ كاتبا مصريا في الخارج و١٠ في الداخل من بينهم محمد حسنين هيكل، أقرب الصحفيين إلى جمال عبدالناصر.

خلت الحياة الثقافية إذن من أركان هامة، ومن المجلات الثقافية وابتعد من كانوا يجب أن يكونوا رعاة جيل جديد من الأدباء والفنانين بدأ في الظهور في سنوات السبعينيات العجاف. فكان من الطبيعي أن يخترع هذا الجيل وسائل اتصاله «الماستر» أو النسخ على آلة التصوير. كانت وسيلة اتصال بينهم كما كانت وسيلة اتصال بينهم وبين قرائهم. واخترعوا أيضا «الكتب غير الدورية» هذا العنوان الذي كانوا يطبعونه على أغلفة مجلاتهم لكي يتحايلوا على القانون الذي يحرم على الأفراد إصدار صحف أو مجلات. وكان الأدباء الجدد يصدرون مجلاتهم الفقيرة وكثير من كتبهم على نفقاتهم الخاصة ليعبروا عن اتجاهاتهم الجديدة.

بل إنه في نهاية السبعينيات وفي عام ١٩٧٩ فقط ظهرت أربع مجلات من هذا النوع: «كتابات» التي أصدرها الشاعر رفعت سلام (١٩٥١ -) بالتعاون مع الشعراء شعبان

يوسف ومحمود نسيم ووليد منير (١٩٥١ -) لتعبر أساسا عن جيل السبعينيات، ولعبت دورا نقديا هاما لشعر نفس الجيل فضلا عن نشر نصوصهم. و«آفاق ١٩٧٩» التى أصدرها الفنان التشكيلى محمود بقشيش و«النداهة» التى أصدرها الشاعر حلمى سالم (١٩٥١) بعد تجربته الهامة فى إصدار مجلة «إضاءة ٧٧» (صدر عددها الأول فى يوليو ١٩٧٧) والتى تعبر أصدق تعبير عن هذا الجيل والتى سنتوقف عندها قليلا.

فى نفس العام - مايو ١٩٧٩ - أيضا صدر العدد الأول من مجلة مختلفة «الفكر المعاصر» لأنها صدرت فى طباعة جيدة عن دار نشر بنفس الاسم، ولأنها صدرت من جيل الستينيات محاولين إحياء المجلة التى كانت تصدر أيامهم، فهى إذن استمرار لهم، ولأنها ثالثا حملت اسم محرر بدلا من اسم رئيس التحرير أو المشرف عليه «عبدالسلام رضوان» فى مكان منزو، وتأكيدا لهامشية أو لتواضع هذا الدور نوهت المجلة فى بدايتها إلى أن القارئ سيجد مقالا «بديلا للافتتاحية». وقد كتب فى الفكر المعاصر أمل دنقل وفاروق عبدالقادر وسليمان فياض وفؤاد قاعود ومحمد البساطى وإدوار الخراط ونجيب سرور وغيرهم من نجوم «الستينيات ناشرين عددا من إبداعاتهم التى صدرت واشتهرت بعد ذلك فى كتب مثل قصص «اللجنة» و«موت عامل مطبعة» لكن «الفكر المعاصر» الجديدة لم تعش. «إضاءة ٧٧» هى الأطوال عمرا بين مجلات الشباب الأدبية التى أصدروها على نفقتهم الخاصة. فقد استمرت عشر سنوات صدر خلالها ١٤ عددا منها، كما أصدرت ثلاثة دواوين لثلاثة من شعرائها. ولعل جماعة «إضاءة ٧٧» تمثل نموذجا لشعراء هذا الجيل إبداعا.. وفكرا.

فهى تصف الفترة التى ظهرت فيها ببداية الأفول الكبير الذى ذهب بشمس الثقافة المصرية ونهاية موجة الرواج الثقافي. وتُقدِّم نفسها باعتبارها تعبيرا عن حلقة أصيلة فى تطور الشعر الجديد واستجابة لشوق شبابى طويل إلى بؤرة يضيء من خلالها جهوده الفنية بعيدا عن إعتام وانغلاق الأجهزة الرسمية. وتعلن أن أسلوبها هو الاعتداد بكافة الاجتهادات الفنية من موقع التمايز لا الامتياز. معترفة ومقدرة «صف كامل ناضج مكتمل التجربة الفنية ملأ الحلبة الشعرية المصرية الشابة طوال عقد سبق». ومع ذلك فهى ترفض كل النماذج التى تنازلت عن الشعر فى سبيل الشعار وترفض «الشعر التحريضي» باعتباره خارجا عن دائرة الفن الحقيقي. وهى هنا تقصد الشعر الدعائى والمباشر لأن التحريض قيمة فنية بعيدا عن المباشرة السياسية والدعائية.

يؤكد ذلك قول مؤسسها الشاعر حلمى سالم أن «القصيدة ليست مادة استهلاكية وقتية فاقدة لاستمرار فاعليتها فى حركة الجماعة البشرية». وترى فى المقابل أن تثوير الشعر عملية إبداعية معقدة تتداخل فيها مستويات البلاغة. مقدمة رأيا جديدا فى علاقة الشاعر بمجتمعه، حيث لا تقاس هذه العلاقة «بحجم الجماهير التى تستوعب عمله الشعري، بل بقدر نجاحه فى صياغة أشواق شعبه صياغة راقية مستخدما ومطورا أداة هذا الشعب وخبرته فى التاريخ». أى مزيد من رفض المباشرة، وتأكيد قيم الفن، وتأسيس علاقة جديدة مختلفة عما سبق بين الشاعر والمجتمع، إنهم يشعرون مسبقا أنهم أبناء هذا الشعب، لكنهم لا يريدون أن يكتبوا أشعارا تُغَنَّى أو تُحفَظَ أو يُستَشْهَدَ بها مثلما فعل الجيل السابق، رغم أن كل ذلك مفيد، وليس كذلك ضد الفن، وهكذا يبنى الشعراء الجدد أبراجهم التى ترتفع ببناء الجيل التالي. إنهم لا يريدون أن

«يتملقوا الذوق العام». ولذلك كان طبيعيا أن تهاجم «إضاءة» من يهاجم صعوبة أو غموض القصيدة الجديدة. وتعلن تجاهلها لتلك «الخرافة الساقطة: الشكل والمضمون» حيث إن القصيدة نسق كلى لا ينفصل مضمونه عن شكله فى علاقة وحدة لا تتجزأ. محددة أن الفن إدراك جمالى للواقع لا يعكسه عكسا آليا، بل «يخلق بطرائق التعبير المجازي، موازاة رمزية لهذا الواقع». وأن العمل الفنى «موقف من العالم وتشكيل لهذا الموقف يُفصحُ عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية». وأن هذا التشكيل «جمالي». وقصيدة جماعة «إضاءة» تسعى إلى «اختراق الجدار الثقافى والفكرى والأخلاقى البرجوازى جماليا أى تشكيليا». مؤكدة على «الموقف الثوري» للشاعر.

وهكذا فإن جماعة «إضاءة» هى الطور الأخير للفكر الماركسى الأدبى. ترفض أطواره الأولى الواقعية الاشتراكية، وتمزجه بتطورات الأدب العربى والغربى لتكوين إبداع جديد: ثورى وجمالى فى نفس الوقت. مصطلح من اتجاه الفن للحياة، ومصطلح من اتجاه الفن للفن رغم عبث المقارنة بين الاتجاهين.

واذا نظرنا إلى تطبيقات هذا الفكر الجديد من جماعة «إضاءة» فيما نشرته من قصائد، نلاحظ تنوعا فى الرؤى والأساليب الشعرية، تجمعها فنون مشتركة: الإحساس بالاغتراب، والقهر، والتعبير عن الذات - محور العالم. كل ذلك فى صور تجريدية وسريالية ورمزية وتركيبات لا تنتهى مما يجعلنا لانجد أنفسنا فى هذا الشعر - ونجد فوقه نفس الشاعر. وهكذا طبق شعراء «إضاءة» مفهوم أن العمل الفنى «واقع» - وليس تصوير الواقع - له قوانين نوعية مستقلة. محاولين «تفجير الإمكانيات اللانهائية للغة بما هى كائن اجتماعي، تنتظم فى سياق من العلاقات الجمالية التى تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية: الكلمة بوصفها جرْسا موسيقيا، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية».

أراد شعراء السبعينيات أن يقيموا ثورة شعرية. كانت وراءهم أجيالٌ من الشعراء العرب الذين بدءوا وطوروا القصيدة الحديثة. وكانت أمامهم طموحات لتجاوز هذه الأجيال لمرحلة جديدة من التطوير تلبى ما يمور بداخلهم من تعبيرات. ساعدعلى تولدها المناخ العام الذين يعانونه بما فيه من تناقضات ومشاكل جديدة.

فاتجه شعراء السبعينيات إلى إيقاع الشعر وصوره ولغته. مازجين التفعيلة بالنثر، أو مستقلين بالنثر (عبدالمنعم رمضان (١٩٥١) ومحمد عيد إبراهيم مثلا)، وبعضهم استطاع التعبير عن نفسه بقصيدة التفعيلة. وجاءت قصائدهم فى كل الأحوال بالمدهش وغير المتوقع، وأحيانا كثيرة بالتناقض العاكس لتناقض الواقع، وبكثافة ملحوظة، وتميزت قصائدهم أيضا بالنهايات المفتوحة، أو أن قصائد كثيرة لهم لما تنته بعد.. وارتفع صوت الشاعر وزاد الإحساس بذاتيته فى تلك القصائد، أرادوا أن يؤكدوا وجودهم بحدة صوتهم.. ربما خوفا من أن لا يسمعهم أحد، وربما تغلبا على جبال شاهقة من الشعر أمامهم، أرادوا أن يُرسُوا أيضا جبالهم أمام القادمين من الشعراء الجدد. توزعت أدوارهم الشعرية ما بين الرفض، والتمرد، والتنبؤ، والتحريض، أو التصوف. ليبدو الشاعر منهم معترفا بالحقيقة، وأيضا محور الكون. ومع كل ذلك لا يمكن القول بأنهم تخلصوا من تراثهم الشعري، لا العربى القديم، ولا الحديث القريب. ولكنهم عانوا مثلما عانى الجيل التالى لهم من نقد الشعر، ولذلك حاولوا أن يكونوا من بينهم نقادهم الذين كانوا فى موقف صعب، فهم أساسا غير نقاد، ولم يساعدهم أحد على أن يكونوا كذلك. إلا أنهم نجحوا

على الاقل فى تسليط الضوء على ملامح جديدة، ليس فى الشعر فقط، بل فى النقد أيضا، مستفيدين فى ذلك من قراءات بعضهم لدراسات النقد الغربى الحديث (انظر بشكل خاص دراسات الشاعرين رفعت سلام ووليد منير) ونستثنى من الأجيال السابقة عليهم عددا قليلا جدا اهتم بنقدهم ومتابعتهم وبخاصة إدوار الخراط والدكتور عبد المنعم تليمة.

من أهم ما كشفت عنه قصائد السبعينيات براءة هؤلاء الشعراء الجدد، ومشاعرهم النبيلة وبداية لما سينجلى فى الثمانينيات من ظواهر الخلل والتفسخ الاجتماعى، افتقادُ الصدق فى العلاقات الإنسانية، الانتهازية، الصراع من أجل المال، وتحطيم أخلاق كثيرة، إحساس بالظلم فوق إحساس بالحاجة.

لذلك جاءت قصائد بعضهم عدمية، وقصائد بعضهم الآخر مغرقةً فى الحزن، وقصائد أخرى من عالم السريالية الرحيب. لكنها حملت بشكل عام نظرةً جماليةً جديدة تتسم بالغموض والمأساة فى براءة وسذاجة.

خاض شعراء السبعينيات تجربتهم بمفردهم. لم يجدوا «الكبار» حولهم. واهتموا بشكل القصيدة، ورحلة الفن كلها من أول التاريخ حتى اليوم رحلة فى تطور الأشكال. إذ إن المضامين كلها محددة ومشتركة ومعروفة منذ آلاف السنين.

سوف يزداد اهتمام الجيل التالى لهم بالشكل وبالصور التى تخلق علاقات جديدةً لا نهاية لها. فكُلَّما ملك المبدع لغته وموهبته انفتحت أمامه كنوز قارون التى لا حصر لها ولا عدد.

ومن اهتمامهم بالشكل جاءت القصيدة المدورة، وأشكالٌ جديدة فى كتابة القصيدة تعتمد على الصورة المرئية لها من تقطيع وتتابع واستخدام النقط وعلامات التشكيل والاستفهام والترقيم والتعجب. كل ذلك لحشد من تداعى الصور والافكار ولخلق معان ودلالات لا نهائية بكثافة واستمرار يبدو فىً كثير من الأحيان متعبا للمتابعة وغير مفهوم.

كان علينا أن ننتظر أكثر من ثلاثين عاما من الانقطاع حتى يعاود الشعراء اكتشاف السريالية وامكاناتها المذهلة الصادمة بعد أن اكتشفها لأول مرة جيل فى الصمت فى أواخر الثلاثينيات (جماعة الفن والحرية التى أسسها جورج حنين وفؤاد كامل وكامل التلمسانى ورمسيس يونان).

لكن شعراء الثمانينيات سيهتمون بهم أكثر، ويعيدون نشر وترجمة بعض نصوصهم بعد أن أصدر سمير غريب كتابه «السريالية فى مصر» عام ١٩٨٦ عن الهيئة العامة للكتاب.

كان أمام شعراء السبعينيات تحدٍّ كبيرٌ، فقد جاءوا بعد الرواد والمجددين، وكان عليهم أن لا يكرروهم، وأن يثبتوا ذواتهم ويتميزوا، فقد بدءوا يذهبون بعيدا مع الحداثة، ومغامرات البلاغة والشكل فى التعبير عن الذات والمجتمع. فأوغل بعضهم فى التجريبية وبعضهم فى الغموض.

لقد عاش هذا الجيل التحولات الكبرى فى تاريخ مصر بعد ثورة ١٩٥٢ : هزيمة يونيو ١٩٦٧ وانتصار أكتوبر ١٩٧٣، ثم الانفتاح الاقتصادي، وتوقيع الصلح مع إسرائيل. . كل هذا على امتداد عشر سنوات أو أكثر قليلاً فقط. ولا شك أنه كان لهذه التحولات انعكاساتها العميقة لدى الشعراء الشبان وقتذاك وتأثيراتها فى الفكر وأشكال التعبير. فرفض البعض ورحل البعض الآخر فى الزمان أو فى المكان، وتخبط بعض ثالث فى اتجاهات شتى أو فى غموض متعمد.

زادت لدى شعراء السبعينيات مساحة قصيدة النثر. كما تعمق أو تضخم الإحساس بالذات وكثرت محاولات إعادة تشكيل العالم وصياغته واستغراقهم فى الحلم.

وفى نفس الوقت تصاعد لدى البعض الحسُّ الوطنى ولدى البعض الحسُّ العربي، ولدى آخرين حسٌّ كونى. وانتشرت لديهم ظاهرة الاقتباس أو استيحاء نصوص من القرآن ومن شعراء سابقين عليهم من الجاهلية حتى صلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطى حجازي، وذلك إما على مستوى الصياغة أو المضمون. كما لاحظنا أيضا ظاهرة الحدث مع الذات والحوار مع الآخر. وكذلك التأثر بأشكال من فنون أخرى وبخاصة السينما والمسرح.

هذه الملاحظات بلا شك هى ملاحظات عامة، ولا تعنى التصنيف الحاد للشاعر طبقا لها، فقد نجد كل هذه الملاحظات فى شاعر واحد وقد نجد بعضها فقط.

وقد برز من شعراء الفصحى فى السبعينيات حسن طلب (١٩٤٤ -) وحلمى سالم وأمجد ريان (١٩٥٣ -) وماجد يوسف ومحمد سليمان (١٩٤٦ -) وعبد المنعم رمضان، وفى شعر العامية برزت فى السبعينيات أسماء هامة منها: عبد الدايم الشاذلى الذى يتوهج شعره بالحيوية والبراءة والدلالات الحسية، وأمين حداد بصوره الشعرية الأخاذة وعمر الصاوى الذى يهتم فى شعره بالتفاصيل الداخلية ومحمد بغدادى الذى يختزن فى شعره كله تراث الأدب العامى ويمزجه بالتراث المصري، وغيرهم.

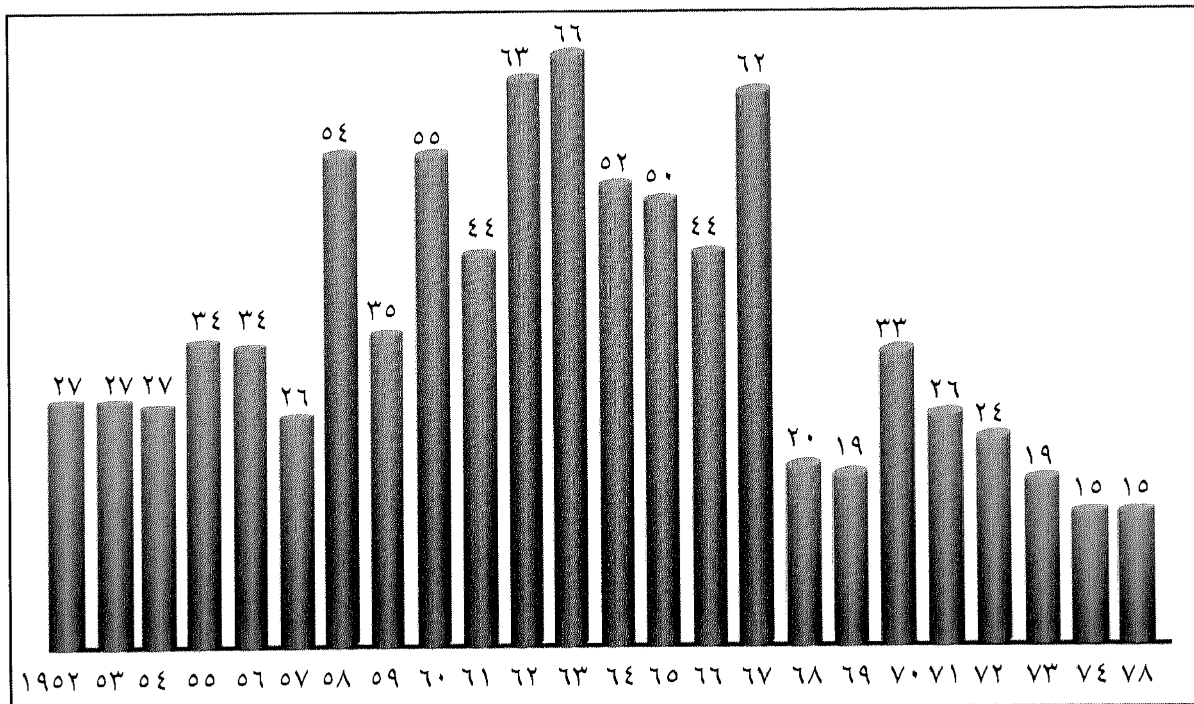
وجد أدباء السبعينيات الجدد أنفسهم فى معترك متناقضات غير مفهومة فى بعض الأحيان: حرب يتلوها صلح مع العدو وفقراء جدد أيضا. تزايدت أعداد الأبراج والعشش السكنية فى نفس الوقت، تزايدت هجرة العقول من الريف إلى المدن، ومن الاثنتين إلى دول النفط. عالم واسع غريب يشبه جحيم دانتى اليجيري، ولم تعد هناك حاجة إلى الإسقاط والرمز فى الأدب والمسرح كما كان فى سنوات الستينيات. عبَّر الأدباء والكتابُ عن كل هذه التناقضات بصراحة، لكنها أورثت أيضا عبثية وعدمية واتجاهات أخرى.

وإذا انتقلنا إلى عالم الرواية والقصة نجد من الأسماء التى برزت فى السبعينيات: إبراهيم عبد المجيد وجار النبى الحلو وعبده جبير ومحمد المخزنجى ومحمود عوض عبد العال ومحمود الوردانى ويوسف أبو ريج وغيرهم. عبروا بأساليبهم عن مفهوم متميز للقصة ليس بوصفها تسلية أو دعوة أو حتى شريحة من الحياة، بل كصياغة معرفية، لتغدو نوعا من الرؤى. وقد أعاد كتاب السبعينيات تشكيل علاقات اللغة نافين الحبكة التقليدية.

وقد يكون من المفيد هنا أن نعيد نشر الجدول الإحصائى الذى أعدته الدكتور مارينا ستاغ فى رسالتها الهامة للدكتوراة عام ١٩٩٣ من جامعة استكهولم ونشرت فى كتاب بعنوان «حدود حرية التعبير» من ترجمة طلعت الشايب ونشرته دار شرقيات (١٩٩٥). وفى هذا الجدول تسجل الكاتبة عدد الروايات والقصص القصيرة والترجمات من اللغات الأجنبية التى نشرت فى مصر منذ عام ١٩٥٢ وحتى ١٩٧٤ طبقا لبيلوجرافيا الدكتور طه وادى (تشير له بحر فى ط.و) وبيلوجرافيا محمد صالح الشنطى (تشير له بحرف ش)، ثم إحصاء قامت به بنفسها، ورسم بيانى توضيحى للعدد الإجمالى للروايات ومجموعات القصص من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٢.

ولا بد أن نسجل هنا تحفظنا المبدئى على أنه فى ظل غياب نظام معلومات متكامل تظل الأرقام غير دقيقة بنسبة أو بأخرى. وقد أبدت الكاتبة نفسُها بعض التحفظات. لكننا ننشر هنا هذه الإحصائيات للاسترشاد وكمؤشرات عامة.

السنة	الروايات ط . و	الروايات ش	الروايات	القصص القصيرة	الإجمالى	الترجمة
١٩٤٨	٤			١٣		٤٢
١٩٤٩	٨			١٧		٣
١٩٥٠	٤			١٠		١٨
١٩٥١	١			١١		–
١٩٥٢	٤	٤	١٤	١٣	٢٧	١١
١٩٥٣	٦	٧	١٠	١٧	٢٧	–
١٩٥٤	٥	٨	١١	١٦	٢٧	٦
١٩٥٥	٥	٥	١٤	٢٠	٣٤	–
١٩٥٦	٨	٩	١٤	٢٠	٣٤	٣٧
١٩٥٧	٩	١١	١٣	١٣	٢٦	٤٢
١٩٥٨	٨	١٢	٢٨	٢٦	٥٤	٧٣
١٩٥٩	٦	٩	١٦	١٩	٣٥	١١٩
١٩٦٠	٧	١١	٢١	٣٤	٥٥	١١٩
١٩٦١	٦	١٢	٢٥	١٩	٤٤	١٣٩
١٩٦٢	٨	١٢	٢٠	٤٣	٦٣	١١٢
١٩٦٣	٥	١	٢٨	٣٨	٦٦	٨٠
١٩٦٤	٩	١	٢١	٣١	٥٢	١٠٤
١٩٦٥	٥	١١	٢١	٢٩	٥٠	١٠٠
١٩٦٦	٧	٨	١٩	٢٥	٤٤	١٠٧
١٩٦٧	١٦	١٤	٣٠	٣٢	٦٢	١٧٥
١٩٦٨	١٠	١٤	٩	١١	٢٠	٩٣
١٩٦٩	٥		٧	١٢	١٩	
١٩٧٠	٧		١٣	٢٠	٣٣	
١٩٧١	١١		١٢	١٤	٢٦	
١٩٧٢	١٢		٩	١٥	٢٤	
١٩٧٣	٧				١٩	
١٩٧٤	٩				١٥	
١٩٧٨					١٥	



شكل رقم (١) العدد الإجمالى للروايات والمجموعات القصصية المنشورة فى ٥٢ - ١٩٧٨

الثمانينيات

مثلما بدأت علاقة الكتاب والأدباء بالرئيس السادات بداية درامية حادة انتهت بنفس الدرامية. فى سبتمبر ١٩٨١ حين أُلقى القبض على عدد من الكتاب ضمن ٢٥٠ شخصية عامة ودخلوا السجون. وفى الشهر التالى - ولأول مرة - يُغتال رئيس الجمهورية.

وتغيرت فى المجرى المياه.

خرج الكتاب والأدباء والشخصيات العامة من السجن إلى قصر الجمهورية مباشرة، ليلتقوا مع الرئيس الجديد محمد حسنى مبارك. وهكذا كتب الرئيس بنفسه بداية صفحة مختلفة وجديدة فى العلاقة بين المثقفين ونظام الحكم، ليمر عقد ونصف عليها حتى الآن دون أن يُسجَنَ كاتبٌ أو يُقصف قلمٌ، لأول مرة فى تاريخ مصر الحديث.

وشهدنا حرية فى الصحافة لم تشهدها الأجيال السابقة، حرية تخرج أحيانا عن حدودها، ويساء فى أحيان أخرى استعمالها وفهمها، رغم أنها مطلوبة دائما.

لكن سنوات الثمانينيات شهدت ظاهرتين استمرتا فى السنوات الأولى من التسعينيات:

١- قيام بعض مؤسسات المجتمع بالدور الذى كانت تقوم به الحكومة فيما قبل من مصادرة الإبداع والنشر.

٢- انتشار ظاهرة الإرهاب والتطرف الديني، والذى دفع بعض الكتاب حياتهم ثمنا لها فى التسعينيات.

كانت المواقف الإبداعية أصعب على جيل الثمانينيات، لأسباب قد تبدو مبررا لعكس ذلك. سياسيا أصبح الصلح مع إسرائيل وتعدد الأحزاب حقيقة، واقتصاديا وضح أنه لا عودة عن الاقتصاد الحر فبدأ المجتمع يتجه نحو استقرار سياسى تكدره أصداء الطلقات الإرهابية المتطرفة التى قتلت الرئيس السادات. وثقافيا بدت بداية انفراج على العالم بالوافد من ثقافاته حتى ارتفعت نبرة التحذير من الغزو الثقافي، وأصبح لدى الأدباء والفنانين الشبان تراكم إبداعى جديد وضعه أبناء الجيل السابق على ما تركه الجيلان الأسبقان. ثلاثة أجيال من الحداثة المستمرة فوق جيل الثمانينيات.

لعبت مجلة «فصول» التى بدأت فى الصدور عام ١٩٨٠ عن الهيئة العامة للكتاب برئاسة تحرير الدكتور عز الدين إسماعيل دورا هاما فى تعريف حركة الأدب فى مصر بالتيارات الأدبية الحديثة فى الخارج، وبخاصة البنيوبة. ولكن «فصول» فتحت صفحاتها للبنيوية بعد أن أغلق ذلك الاتجاه النقدى صفحاته فى أوروبا، ووجد الأدباء أنفسهم وسط عالم أدبى مختلف عن عالم الستينيات والسبعينيات. توارت الواقعية الاشتراكية وصراع الشكل والمضمون لتحل محلها مصطلحات البنيوية وغيرها من المدارس الحديثة كالنص والخطاب والبنية.. الخ.

وتصدر مجلتا «القاهرة» و«إبداع» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أيضا لتختفيا، وتظهرا مرة أخرى فى ثياب جديدة يرتديها الستينيون غالى شكرى برئاسة تحرير «القاهرة»، وأحمد عبدالمعطى حجازى برئاسة تحرير «إبداع». وهكذا تلعب هيئة الكتاب الدور الأساسى فى المجلات الثقافية فى مصر طوال سنوات الثمانينيات وما انقضى من التسعينيات.

وعاد المهاجرون إلى وطنهم. لكنهم تغيروا. مات عبدالرحمن الخميسى غريبا ومات صلاح عبدالصبور وأمل دنقل ويحيى حقى وحسين فوزى وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس وأمين يوسف غراب ولويس عوض وعبدالفتاح الجمل وعبدالرحمن الشرقاوى وفؤاد حداد ويحيى الطاهر عبدالله وعبدالحكيم قاسم وغيرهم وغيرهم وسط الأهل والاصدقاء.

واصل كتابُ القصة والرواية الجدد فى

الثمانينيات رصد أحداث مجتمعهم والتعبير عنها اختفت فى قصصهم موضوعات قديمة، لم يعد الصراع الوطنى ضد القوى الغاشمة الأجنبية، أو الصراع السياسى ضد نظام الحكم. أو الصراع الوجدانى تجاه الحياة والحب والموت وغير ذلك مسيطرا. ظهر فى قصصهم ورواياتهم الانفتاحُ والهجرة خارج مصر وبخاصة إلى دول الخليج والمدن الجديدة بكل توابعها الاجتماعية والنفسية. ولمعت اسماء جديدة منها محمد المنسى قنديل ومحمود الوردانى ويوسف أبو رية ومصطفى نصر وعبده جبير وغيرهم تطرح رؤى جديدة بأساليب جديدة فى عالم القصة والرواية المصرية.

وواصل الرافضون والمتمردون من الأدباء والكتاب التعبير عن أنفسهم وتياراتهم الفكرية والفنية من خلال أدواتهم الخاصة، وهى المجلات التى أصدروها خارج المؤسسات، ولجأوا إلى تسميتها «بالكتب غير الدورية» لكن حزبا وحيدا هو «التجمع» صدرت عنه مجلتان من هذا النوع، ماتت واحدة، وحصل للأخرى على ترخيص بعد ذلك. ونلاحظ أن المنتمين والمتعاطفين مع هذا الحزب كانت لهم الغلبة فى إصدار عدد آخر من هذه المجلات، كما استمرت ظاهرة «الماستر» كما سنرى.

نستهل أول عام فى الثمانينيات - يناير - بصدور مجلة «الثقافة الوطنية» تحت إشراف مجموعة من الكتاب الماركسيين: صلاح عيسى وفريد زهران ورمضان الصباغ.

لكنهم أرادوا أن يختلفوا فوصفوا أنفسهم فى افتتاحية العدد الأول بأنهم ليسوا «تنويريين فحسب ولكننا تنويريون جدد، وهذا هو الفرق بيننا وبين غيرنا. ممن سبقناهم فى طرح الشعار بمعناه ذاك المحدد». وذلك بعد الهجوم على «البرجوازية العربية» والواقع الذى أصبح فيه «المد المعادى للإمبريالية يتقلص ليصبح تخالفا معها وغزلا فيها وتبعية لسوقها، بل وذوقها ونمط حياتها».

وهكذا كتب فى «الثقافة الوطنية» التى اتخذت شعار «نحو عصر تنوير عربى جديد» كتاب اليسار مثل أحمد فؤاد نجم وأمينة النقاش وسمير عبد الباقى ومحمود الهندى وغيرهم. وكانت «الثقافة الوطنية» تهتم بنشر المقالات السياسية والفكرية والاقتصادية بجانب نشر الإبداع الأدبى. وفى نفس الوقت تقريبا شارك عدد من الذين أصدروا «الثقافة الوطنية» فى إصدار مجلة أخرى «خطوة» ولكن بينما صدرت الأولى فى طباعة عادية صدرت الثانية بطريقة «الماستر».

«خطوة» شارك فى تأسيسها عام ١٩٨٠ يحى الطاهر عبد الله. مع عدد من الكتاب من جيل الستينيات: أمينة رشيد وسيد البحراوى وعز الدين نجيب، تأكيد «لفهم الفنان كجزء من ظاهرة اجتماعية ذات علاقات صميمة بالواقع الذى يعيش فيه. وأصبح التغيير - من ثم - لا يتأتى إلا بالعمل الجماعى الذى يشارك فيه المبدعون أصحاب الرؤية الداعية إلى التغيير». كما جاء فى افتتاحية العدد الثالث من «خطوة» عام ١٩٨٢.

ومن الواضح أن «خطوة» لم تكن خطوة جديدة تماما فى التعبير الأدبى، بل كانت خليطا من أسماء من جيلى الستينيات والسبعينيات، وقد أصدرت بالإضافة إلى المجلة مجموعتين قصصيتين «الدف والصندوق» ليحى الطاهر عبد الله و«العام الخامس» لإسماعيل العادلى، وديوان شعر عامى «حزن العنب» لرجب الصاوى.

وكانت «خطوة» أقرب فى توجهها إلى اتجاه الواقعية الاشتراكية الذى لم يعد له مكان فى «واقع» الثمانينيات. وجاء فى افتتاحية «خطوة» أنها «محاولة الطليعة المثقفة الواعية لتجاوز أزمة النشر والإبداع وتجاوز حصار

أجهزة النشر الرسمية عن طريق خلق منابرهم المستقلة». وجاء فيها أيضا وصراحة «أن المنهج النقدى الواقعى الذى يستند إلى إنجازات علم الجمال الأدبى الماركسى يعد جزءا أصيلا فى التراث النقدى العربى الحديث والمعاصر من جهة، كما أنه يمثل تلك الرؤية النقدية الكامنة والضمنية فى إعداد «خطوة» من جهة أخرى».

وقد قاومت «خطوة» من أجل البقاء ما بين الطباعة والعودة إلى أسلوب «الماستر» بالنسخ المصور والذى كان شائعا فى السبعينيات.

والمدهش أن يلجأ عدد من الكتاب فى جهة رسمية إلى التعبير عن طريق «الماستر» أيضا، فقد صدر عن جمعية رواد الثقافة بالجيزة المرتبطة بجهاز الثقافة الجماهيرية فى وزارة الثقافة مجلة باسم «منف» لكنها لم تحمل أى جديد، مما يجعل من صدورها لغزا غير مفهوم.

وبعد «الثقافة الوطنية» صدرت مجلتان أخريان فى نفس الاتجاه، وأيضاً ككتب دورية، الأولى «المواجهة» والثانية «أدب ونقد» عن حزب التجمع الوطنى التقدمى، والمجلتان ماركسيتان.

«المواجهة» صدر عددها الأول فى يونيو ١٩٨٣ عن «لجنة الدفاع عن الثقافة القومية» وقد رأست تحريرها الدكتورة رضوى عاشور وأشرف عليها فنيا عز الدين نجيب. وجمعت بين مستشاريها عددا من الكتاب الماركسيين المعروفين مثل الدكتور عبد العظيم أنيس والدكتورة أمينة رشيد وصلاح عيسى وحلمى شعراوى والدكتورة عواطف عبد الرحمن وغيرهم. هذا وقد تشكلت «لجنة الدفاع عن الثقافة القومية» عقب توقيع اتفاقية كامب ديفيد وإقامة العلاقات مع إسرائيل. وكانت قد أصدرت عدة كراسات فى هذا الصدد إلا أن «المواجهة» كانت مجلة سياسية تماما.

«أدب ونقد» ظهرت لأول مرة فى يناير ١٩٨٤ برئاسة تحرير الدكتور الطاهر احمد مكى وحصلت على «رخصة» بعد ذلك، وأصبحت مجلة «شرعية». أهتمت بنشر الإبداع مثلما اهتمت بنشر النقد والدراسات والمتابعات الأدبية. ولأنها مازالت تصدر فلن نتحدث عنها أكثر من ذلك.

وبنفس أسلوب الماستر صدرت مجلة «مصرية» التى وضعت شعارا لها: «نحو ثقافة وطنية ديمقراطية». أشرف على تحريرها عبد العزيز جمال والدكتور صلاح محمد الزين وصلاح الراوى وصلاح اللقانى والمتولى جاد الله، لتعبِّر عن رفضها لكل فترات الحكم السابقة فى مصر الحديثة، يتساوى فى ذلك الملك وعبد الناصر والسادات والمثقفون الذين أيدوهم، ومعهم «الصفوة الدينية». وهكذا تشكل «مصرية» اتجاها مناوئا لاتجاه «خطوة». لكن مصرية تفتح صفحاتها لخليط من جيلى السبعينيات والثمانينيات.

أصدرت مؤسسة رسمية «أكاديمية الفنون» فى خريف ١٩٨٦ العدد الأول من مجلة لم يُكتب لها الاستمرارُ «الفن المعاصر» رأس تحريرها الدكتور عز الدين إسماعيل - رئيس الأكاديمية وقتها. «لتكون مجلة علمية مرآة لنشاط الأكاديمية العلمى، وإسهاما فى المناخ المعرفى العام»، وكذلك «لإفساح الصدر للكلام عن الفنون بالقدر الكافى».

وعن مؤسسة أخرى ولكنها خاصة - مركز إعلام الوطن العربى - صاعد - صدرت مجلة أخرى - (كتاب غير دورى) «الطلوع» تعبر عن تجمع ناصرى من خلال كتابات سياسية فكرية فى معظمها.

وللقضايا الفكرية أساسًا صدرت مجلة - كتاب غير دورى - «فكر للدراسات والأبحاث»، كان يصدرها الكاتب اليسارى الراحل طاهر عبد الحكيم بعد عودته من باريس، ليؤسس دار نشر أصدرت عددا من الكتب الفكرية والأثرية والتاريخية الهامة.

وهكذا نلاحظ غلبة المجلات - الكتب غير الدورية - المعبرة عن اليسار فى حقبة الثمانينيات، وذلك قبل أن يختفى معظمها بعد ذلك بعد أن اختفت النظم الشيوعية نفسها.

فى نهاية الثمانينيات صدرت مجلة لشباب غاضب ومتمرد وجديد تعبر عن تمرده حتى فى العناوين من أبرزها: «الكتابة السوداء» - سبتمبر ١٩٨٨ - عن جماعة «أصوات» التى ضمت أحمد طه وعبد المقصود عبد الكريم وعبد المنعم رمضان ومحمد بدوى ومحمد عيد إبراهيم.

فى «الكتابة السوداء» بالطبع نصوص تعبر عن جيلها من الأسماء السابقة، ومن التراث الحديث «فى الشعر الجاهلى» لطه حسين، وديوان ابن عروس، وكتابات جورج حنين مترجمة إلى العربية، ومختارات من أشعار روكى دالتون من السلفادور.. وكانت خاتمة الثمانينيات أهمَّ من بدايتها. فجاءت «الكتابة السوداء» رغم عمرها القصير جدا أهمَّ مجلة عبرت عن تيار جديد ومختلف.

والواقع أنه يمكن اعتبار مقال أحمد طه فى بداية العدد الأول لمجلة « الكتابة السوداء» بيان شعراء الثمانينيات الشعرى أو أحدَ أهمِّ بياناتهم. وبالذات لأنه نُشرَ عام ١٩٨٨، بعد أن نَشرَ كثيرٌ منهم ديوانا له أو أكثر، فاتضحت الملامح أمامهم واستقر تفكيرهم. أصدرت جماعة «أصوات» ناشرة «الكتابة السوداء» لأحمد طه ديوانه «لا تفارق اسمى». وفى مقاله - البيان المعنون «من الإنشاد إلى الكتابة. نظرة إلى عناصر الهدم والتقليد. مرثية للعمر الجميل نموذجا» يصب أحمد طه جام غضبه على اللغة العربية «القمعية» بسبب الدين والتاريخ والشعر العربى ذاته، رغم أن الشعر العربى «لايهمه هدمها والبحث عن لغة أخرى» وإنما يهدم «الوسائط» بينهما من علوم البلاغة والبيان والنحو. مستعرضا محاولات هذا الهدم منذ بداياته مع ظهور الرومانسيين والسرياليين. لكنه لا يترك هؤلاء «المحاولين» فى حالهم. فضرب بمعاوله «المؤسسة الشعرية بقيادة (الرواد) من شعراء النظم القومية الناصرية والبعثية!» - بالطبع فإن كل ما بين قوسين من نص أحمد طه - الذين عملوا على «إجهاض كافة التيارات السياسية والفكرية والإبداعية الجديدة» واختار شاعرا من أهم شعراء «الاحياء المعاصرين هو أحمد عبد المعطى حجازى» وأهميته أنه «منشد السلطة الناصرية الأول» اعترف أحمد طه بأن حجازى «أحد رائدين من رواد قصيدة التفعيلة فى مصر مع صلاح عبدالصبور»، وهكذا واصل أحمد طه ضرب حجازى وذلك «لمجموعة العناصر الأسلوبية والرؤية المهيمنة على شعره» والتى أجملها فى: «الشفوية وتتمثل فى قيمة البلاغة العربية التقليدية والمتعلقة بالإنشاد، وغياب المشروع الشعرى». ومن هنا يتعرض أحمد طه لديوان حجازى «مرثية للعمر الجميل».

توجه شعراء الثمانينيات مباشرةً إلى الحياة اليومية باعتبارها تجليا لحركة مجتمع، وظهرت فيهم تيارات شعرية متنوعة تمثلت لدى السماح عبد الله الأنور، ومحمد السيد إسماعيل، وهشام قشطة، وسمير درويش، وعزة بدر، ومشهور فواز، ومهدى محمد مصطفى، وإيمان مرسال، وعصام أبو زيد، وفاطمة قنديل. وقد اتجه بعضهم بقوة إلى قصيدة النثر.

السينما

يرجع النشاط السينمائى المنظم فى مصر إلى عام ١٩١٧ حين نشأت «الشركة السينمائية المصرية» بالإسكندرية، وفى عام ١٩٢٥ أنشأ طلعت حرب ضمن شركات بنك مصر الذى أسسه «شركة مصر للتمثيل والسينما». التى قامت بإنتاج وعرض وتوزيع الأفلام المصرية.

ثم بدأت علاقة الدولة بالسينما عام ١٩٥٤ عندما صدر القانون رقم ١٢٨ بفرض رسم لتشجيع السينما، وعام ١٩٥٧ صدر قانون آخر رقم ١١٦ بتخصيص هذا الرسم لمؤسسة دعم السينما، وأضاف إليه رسوما أخرى عند ترخيص الرقابة بعرض الأفلام المستوردة بحد أقصى ٣٠٠ جنيه للفيلم الواحد ورسم دمغة على العقود والمحررات الخاصة بالأفلام بين ٥ و ٨ قروش عن كل ورقة.

ثم عُدِّل بالقانون رقم ٣٣ لسنة ١٩٥٩ بتخفيض الحد الأدنى للرسم على الأوراق إلى قرش واحد ثم عُدِّل مرة أخرى فى نفس العام بالقانون رقم ١٨٥ ليُعفى من الرسوم الأفلام العلمية والثقافية.

وكثرة صدور القوانين وتعديلاتها فى نفس الموضوع وفى فترة زمنية قصيرة تدل على عدم دراسة القوانين دراسة جيدة قبل إصدارها، والارتجال فى العمل.

مؤسسة دعم السينما

عام ١٩٥٧ أنشأت وزارة الإرشاد القومى «مؤسسة دعم السينما» التى لم تبدأ نشاطها الفعلى إلا عام ١٩٥٩ حين اعتمد لها حوالى ربع مليون جنيه لإنتاج وتوزيع الأفلام مع منح جوائز للأفلام الجيدة.

وقد دعمت هذه المؤسسةُ إنتاج فيلمين هامين فى ذلك الوقت: «الناصر صلاح الدين» و«وإسلاماه». وكان هدف هذه المؤسسة الرئيسى الارتفاع بمستوى السينما المصرية الفنى والمهنى. كما أنتجت عددا من الأفلام التسجيلية على رأسها فيلم «ينابيع الشمس» الذى كان السبب فى إقامة مخرجه الكندى «جون فينى» فى مصر حتى الآن. وكانت المؤسسة تضم «ستوديو مصر». وقد ضُمتّ هذه المؤسسة إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى عند قيامها عام ١٩٥٨.

غرفة صناعة السينما

فى ٢٤ مايو ١٩٥٨ أصدر الرئيس جمال عبد الناصر قرارا رقم ٤٥٣ بإنشاء غرف صناعة كمؤسسات عامة للعناية بالمصالح المشتركة لأعضائها وتنمية الصناعة المصرية. وفى ٣١ أغسطس عام ١٩٦٠ أصدر وزير الصناعة عزيز صدقى قراره رقم ٤٨٦ بإضافة غرفة جديدة باسم «غرفة صناعة السينما».

بعد ذلك باثنى عشر عاما حدد الدكتور يحيى الملا وزير الصناعة والبترول والثروة المعدنية فى قراره رقم ٢٠٣ لسنة ١٩٧٢ عضوية غرفة صناعة السينما بأنها تشمل منتجى الأفلام السينمائية والاستديوهات ومعامل طبع وتحميض الأفلام وموزعيها ودور العرض السينمائية. وفى نفس العام ١٩٦٠ تكونت

أول جمعية أهلية هامة فى مجال السينما وهى : «جمعية الفيلم» لعرض أفلام مختارة وعقد ندوات ومحاضرات وتكوين مكتبة سينمائية .

بلغ المتوسط السنوى للأفلام المنتجة فى السنوات من ١٩٥٧ / ١٩٥٨ إلى ١٩٦١ ١٩٦٢ حوالى ٥٣ فيلما فى العام . وبلغت قيمة الجوائز المالية الموزعة على الفنانين فى السنوات من ١٩٥٩ حتى ١٩٦١ مبلغ ١٤٠ ألف جنيها . وفى سنتى ١٩٦١ ، ١٩٦٢ كان أسلوب التشجيع هو شراء نسخ من الأفلام الجيدة فى حدود مبلغ ٢٥ ألف جنيه فى السنة . وبلغ عدد الأفلام المصرية التى شاركت فى مهرجانات دولية فى الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٢ حوالى ٥٨ فيلما .

بدأت الإنتاج السينمائى فى القطاع العام شركة واحدة فقط هى «الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى» فى يناير ١٩٦٣ . أعقبها فى أول يونيو ١٩٦٤ تكوين شركة إنتاج أخرى «القاهرة للسينما» بغرض المنافسة التى تُحسِّنُ الإنتاج . . لكن النتيجة جاءت عكسية .

عام ١٩٦٣ تم إدماج مؤسسة دعم السينما فى مؤسسة الهندسة الإذاعية تحت اسم «المؤسسة المصرية العامة للسينما والهندسة الإذاعية» .

وتم تصفية «شركة مصر للتمثيل والسينما» وتكونت ٦ شركات للاستديوهات والإنتاج والتوزيع ودور العرض وغير ذلك .

اشترت شركة الاستديوهات استديوهات القطاع الخاص : مصر والأهرام ونحاس وجلال . وكانت هذه الاستديوهات تضم ١٠ بلاتوهات طاقتها الإنتاجية الكاملة تزيد على ٨٠ فيلما فى السنة .

وبدأ إنتاج الحكومة السينمائىُّ «بالشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى» (يناير ١٩٦٣) ثم شركة أخرى «القاهرة للسينما» (يونيو ١٩٦٤) وشركة ثالثة «العامة للإنتاج السينمائى العالمى» (كوبرو فيلم) ونشأت «شركة القاهرة للتوزيع السينمائى» و«شركة دور العرض» التى تملكت ٦٧ من دون العرض عن طريق نزع الملكية والشراء من الحراسة .



وقد استلمت الشركة معظم دور العرض فى حالة سيئة .

لم يمض عام على إنشاء شركة التوزيع ودور العرض حتى انقسمت إلى شركتين دون حاجة واضحة لذلك .

وهكذا بدأت الدولة فى تولى أمور السينما كاملة . وكانت تجربةً مأساوية مازالت تعانى منها السينما المصريةُ حتى الآن . كانت أولى نتائجها فى نهاية ١٩٦٦ تحقيق خسائر فى الشركات الست قدرت بأكثر من مليون ونصف المليون جنيه وعليها قروض بحوالى نفس المبلغ . وهناك أسبابٌ عديدة لتلك الخسائر والقروض ليس هنا مجال تفصيلها ، ولكننا نجملها فى أن السينما بطبيعتها نشاط خاص .

ولذلك كان من الضرورى عام ١٩٦٦ إنقاذا لما يمكن إنقاذه إدماجُ شركات الإنتاج والاستديوهات فى شركة واحدة باسم «شركة القاهرة للإنتاج» رأسها الدكتور عبد الرازق حسن ، وإدماج شركة التوزيع ودور العرض فى شركة واحدة رأسها يوسف صلاح الدين .

ولأن الدولة مع ذلك ظلت محتفظة بشركة إنتاج كان لا بد لوزارة الثقافة أن تستكمل إنتاج ١٥ فيلما ورثتها من فوضى الشركات السابقة . بل وأن تنتج أفلاما جديدة . لكنها حققت على كل حال عددا من الأفلام الهامة .

وفى يناير ١٩٧٠ صدر قرار جمهورى بدمج شركتى الإنتاج والتوزيع فى مؤسسة السينما ورأسها عبد الحميد جودة السحار .

وعندما صدر القرار الجمهورى بإنشاء المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٠ تم حل مؤسسة السينما وإنشاء شركتين باسم مصر واحدة للاستديوهات والإنتاج السينمائى والأخرى للتوزيع ودور العرض تابعتين للمجلس . لكن الشركتين خرجتا من المجلس الأعلى للثقافة وأصبحتا تابعتين لوزارة قطاع الأعمال العام بصدور قانون إنشاء هذا القطاع عام ١٩٩٣ .

أسس الكاتب الصحفى بجريدة الأهرام المرجوم كمال الملاخ مهرجان القاهرة السينمائى الدولى من خلال جمعية كتاب ونقاد السينما التى أسسها أيضا . ثم انتقلت إدارته من الجمعية إلى اتحاد النقابات الفنية تحت رعاية وزارة الثقافة . وعُيِّن سعد الدين وهبة رئيسا للمهرجان منذ ١٩٨٦ عندما كان رئيسا للاتحاد .

وبعد انتقال إدارة المهرجان من جمعية كتاب ونقاد السينما المصريين أسست الجمعية مهرجانا سينمائيا آخر فى الإسكندرية لدول حوض البحر المتوسط .

عام ١٩٨١ صدر القرار الجمهورى رقم ١٦٥ بإنشاء صندوق دعم السينما لرفع المستوى الفنى والمهنى للسينما وتشجيع عرض الأفلام المصرية فى الداخل والخارج وإعانة أو تمويل إنتاج الأفلام . وكان فى بادئ الأمر برئاسة وزير الدولة للثقافة .

وقد تم حلُّ هذا الصندوق فى نهاية عام ١٩٨٩ بصدور القرار الجمهورى رقم ٣٤٠



كمال الملاخ

بإنشاء صندوق التنمية الثقافية الذى آلت إليه ما على صندوق دعم السينما وما له بالإضافة إلى اختصاصاته. مع اتساع نشاط صندوق التنمية الثقافية ليشمل جميع نواحى الثقافة فى مصر.

عام ١٩٥٦ أصدر الرئيس جمال عبدالناصر قرارا بقانون رقم ٣٧٣ فى شأن تنظيم عرض الأفلام المصرية يقسم السنة إلى ثلاثة مواسم ويشترط تخصيص أسبوع على الأقل فى كل موسم وفى كل دار عرض للأفلام المصرية. ويحدد الأفلام المصرية بأنها الناطقة باللغة العربية والمنتَجَةُ برأسمال مصرى أو الإنتاج المشترك بنسبة لا تقل عن ٥٠ ٪ للمصرى. والأهم أن هذا القانون يُلزِمُ دور العرض كافة بتنفيذ تعليمات وزارة الإرشاد القومى بعرض الأفلام التسجيلية. الأمر الذى لايُنفذ منذ سنوات وتعانى منه السينما التسجيلية فى مصر. كما ينص القانون بعدم جواز ترخيص تسجيل أى فيلم مصرى إلا بعد موافقة لجنة تشكل بقرار من وزير الإرشاد القومى تمثل فيها وزارتا الداخلية والشئون الاجتماعية.

فى عام ١٩٧١ وقع الرئيس أنور السادات على القانون رقم ١٣ بإلغاء القانون رقم ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦، وإعادة تنظيم عرض الأفلام وتصديرها مضيفا استيراد الأفلام، مستبعدا وزارة الداخلية من لجنة ترخيص استيراد وتصدير الأفلام ومضيفا إليها وزارة الاقتصاد. وبدلا من أن يختار وزير الإرشاد فى القانون الأول اثنين من المشتغلين بالفنون والآداب لعضوية هذه اللجنة، نص القانون الثانى على أن يختارهما الاتحاد الاشتراكى! الذى أضعفه الرئيس السادات حتى ألغاه بعد ذلك. وحل رئيس مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما فى رئاسة هذه اللجنة محل مدير عام مصلحة الفنون. كما حل وزيرُ الثقافة محل وزير الإرشاد فى إصدار القواعد الخاصة بالاستيراد والتصدير.



وفى ١٠/ ٣/ ١٩٧٣ أصدر الدكتور عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والإعلام قرارا رقم ١٨١ يربط فيه استيراد أفلام الكاراتيه والأفلام الهندية بشراء حق إستغلال الأفلام المصرية فى بلد الفيلم المستورد. وحدد الحد الأدنى لأسعار شراء الفيلم المصرى فى هونج كونج والهند. وقصر التصريح باستيراد أفلام الكاراتيه والأفلام الهندية بخمسة أفلام من كل نوع فى السنة. وأضاف مزيدا من القيود على هذين النوعين بالذات على أساس حماية المتفرجين من أضرار العنف فى السينما من جهة وحماية عرض الأفلام المصرية من اكتساح عرض أفلام هذين النوعين بالذات فى تلك الفترة.

ويلاحظ فى هذا القرار أن المسئولية انتقلت إلى الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى. وهكذا نجد غير تعدد القوانين وتعديلاتها، تعدد التغيير فى التنظيمات والمؤسسات، ورغم أن ذلك يدل على ارتجال كما أسلفنا، إلا أنه يدل أيضا على التغيرات التى طرأت على الفكر السياسى فيما يتعلق بالثقافة فى تلك الفترة.

وقد صدر عام ١٩٧٤ القانون رقم ٢٣ بإعفاء أرباح دور العرض الجديد التى تقام بعد العمل بهذا القانون من الضرائب، كما يُعفَى مبنى دار العرض نفسه ويشمل الإعفاء دور العرض التى كانت مغلقة لمدة لا تقل عن سنة قبل صدور القانون وعادت إلى الافتتاح وكذلك إعفاء معدات دار العرض المستوردة. وواضح أن الهدف من ذلك هو تشجيع صناعة السينما عن طريق زيادة دور العرض والتى شهدت انحسارا مستمرا منذ الخمسينيات وحتى الآن، وفى هذا الإطار صدر قانون آخر رقم ٦٧ عام ١٩٧٩ بإلزام أصحاب دور العرض التى تُهدَمُ ببناء دور عرض جديدة، وكذلك السماح ببناء دور عرض فى الأدوار الأولى من المبانى.

وقد أصدر يوسف السباعى وزير الثقافة الراحل فى ٣١/ ١٢/ ١٩٧٣ قرارا وزاريا يُسندُ للهيئة المصرية العامة للسينما والمسرَح والموسيقى تنظيم مواعيد وشروط وقبول عرض الأفلام المصرية والأجنبية بما فى ذلك العرض فى عيدى الفطر والاضحى. ونجد هنا أول ذكر لأهمية وتميز العرض فى هذين العيدين، وهى المشكلة التى تنشأ كل عام بين الموزعين ودور العرض، والتى لا نظير لها فى دول العالم المتقدم، والتى تزيد من «التنميط» فى تفكيرنا.
يعطى هذا القرار أولوية لعرض الأفلام المصرية، وينص أيضا لأول مرة على إلزام دار العرض بعدم رفع الفيلم المصرى طالما يحقق حدا أدنى لا يقل عن ١٦٠٠ جنيه فى الأسبوع، وهذا هو أصل ظاهرة شراء المنتج والموزع وأحيانا النجم لتذاكر بذات القيمة لمجرد استمرار فيلمه حتى لا يُتَّهَمَ بالسقوط.
وفى ١٩ يناير ١٩٨٠ وقع الرئيس أنور السادات القانون رقم ٥ بإعفاء تذاكر دخول العرض السينمائى التى لا تزيد عن عشرة قروش من كافة أنواع الضرائب والرسوم.

وفرض ضريبة بين ٢٠، ٢٥ ٪ على التذكرة ما فوق ذلك بعد استبعاد عشرة القروش الأولى.
ومنح القانون الحرية لوزير الثقافة فى تعديل أجر دخول دور العرض بناء على طلب أصحاب الشأن وموافقة وزارة المالية.

وقد صدر القرار الوزارى رقم ٥٨ لسنة ١٩٩١ الذى جاء بناء على طلب غرفة صناعة السينما وموافقة وزير المالية ليكرس ظاهرة العرض فى العيدين، ويُلزم «جميع» دور العرض من الدرجة الأولى بعرض فيلم مصرى جديد فى كل عيد. كما يرفَعُ القرار الحد الأقصى لسعر تذكرة الدخول إلى ١٠ جنيهات. ذكر القرار أيضا ظاهرة الحد الأدنى لعدم رفع فيلم مصرى فى دور عرض الدرجة الاولى محددا لها بـ ١٤ ٪ و ١٦٪ من إجمالى صافى الإيراد الأسبوعى للإشغال الكامل لدار العرض حسب عدد مقاعدها، ووضع جدولا معقدا بزيادة هذه النسبة طبقا لزيادة مدة عرض الفيلم مع تخفيض هذا الحد الأدنى فى شهر رمضان، وهذا اعتراف بعدم الإقبال على السينما فى رمضان بسبب التليفزيون أساسا بدلا من البحث عن حلول سليمة وصحية ثقافيا وفنيا.

انخفض عدد دور العرض السينمائى من ٣٦٠ دارا عام ١٩٥٤ إلى ٢٩٦ عام ١٩٦٥ وبعد عام فقط انخفضت إلى ٢٥٥ دارا عام ١٩٦٦. ووصلت عام ١٩٩٤ إلى ١٦٥ دار عرض، والمشكلة الأخرى فى دور العرض أنه حتى هذا العدد القليل يتركز أساسا فى القاهرة الكبرى والإسكندرية.

الرقابة على السينما

فُرضت الرقابة على الأفلام فى مصر عام ١٩١٤ مع بداية الحرب العالمية الأولى، وكانت تتبع وزارة الداخلية حتى عام ١٩٤٥ حين نُقلت إلى وزارة الشئون الاجتماعية ثم عادت إلى الداخلية عام ١٩٤٨ لتُنقَلَ إلى وزارة الإرشاد القومى بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

عام ١٩٥٥ صدر القانون رقم ٤٣٠ بتنظيم الرقابة على «الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والمونولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية» موضحا حالات الرقابة وإجراءات التراخيص ومدده ورسومه والتظلم والعقوبات على المخالفين. وأسندَ إلى وزارة الإرشاد القومى مسئوليةُ الرقابة.

وفى ٣٠ أكتوبر ١٩٥٥ أصدر وزير الإرشاد قرارا باللائحة التنفيذية للقانون السابق، أسند فيها إلى مراقبة الشئون الفنية بمصلحة الاستعلامات اختصاص الرقابة. ثم حولها إلى مصلحة الفنون عام ١٩٥٧. إلى أن نشأت الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية فى وزارة الثقافة بعد ذلك.

وفى ٢٨ إبريل ١٩٧٦ أصدر وزير الإعلام والثقافة قرارا رقم ٢٢٠ بالقواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية حدد فى مادته الثانية ٢٠ محظورا فى العمل الفنى، إذا ثبت واحدٌ منها فقط لا يجوز الترخيص بعرض أو إنتاج أو الإعلان عن هذا العمل. وأضاف فى مادتيه الثالثة والرابعة محظورات أخرى تتعلق بالأحداث أقل من ١٦ سنة والصغار أقل من ١٢ سنة وعناوين العمل.

والواقع أن مشاكل الرقابة قد ازدادت منذ صدور هذا القرار. فقبله كان الخظر يقع على حالات الهجوم على النظام السياسى والدين أساسا. ولكن مع ٢٠ حالة من الصعب على أى عمل فنى أن يفلت منها هذا إذا كان الرقيب مستنيرا، فإن لم يكن منع العمل أو دخل فى مشاكل مرهقة ومنفرة للإبداع. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الصياغات المطاطة لهذا العدد المتسع من المحظورات بالإضافة إلى ما قد يكون من تواضع ثقافة عدد من الرقباء يضيف أعباء على المبدعين، فما يثير الغريزة عند أحد مثلا قد لا يثيرها عند آخر.

وفى ١٦/٦/١٩٧٩ صدر قرار الدكتور حسن محمد إسماعيل وزير التعليم والثقافة والبحث العلمى بضرورة إخطار الرقابة على المصنفات الفنية للاتحاد العام لنقابات المهن السينمائية والموسيقية والتمثيلية أو النقابة المختصة بكل طلبات الترخيص المقدمة إلى الرقابة.

وأخيرا صدر القرار رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢ ليجمع بين قانون حماية حق المؤلف الذى سبق صدوره برقم ٣٥٤ عام ١٩٥٤ وقانون تنظيم الرقابة الذى سبق صدوره برقم ٤٣٠ عام ١٩٥٥ ويعدلهما.

وقد وسع القانون من مجالات الحماية لتشمل المصنفات المكتوبة والفنون التشكيلية والعمارة والمصنفات الفنية والخرائط والمخطوطات (الرسوم الكروكية) والمجسمات والتصميم والفنون التطبيقية وبرامج وقواعد بيانات الحاسب الآلى. وغلظ القانون الجديد من عقوبات الاعتداء على حقوق المؤلف.

وأضاف رسما جديدا على كل من صاحب الحق ومَنْ يزاول نشاط استغلال المصنفات السمعية والسمعية البصرية وذلك فى حالات الإنتاج والنسخ والتصوير وتحويل وعرض وطرح للتداول لهذه المصنفات، ولا يزيد هذا الرسم عن ألف جنيه، ويؤول إلى صندوق التنمية الثقافية.

السينما التسجيلية

فى ١٩٥٧ صدر القرار الجمهورى رقم ١٤٩ ليركز إنتاج الأفلام التسجيلية فى مصلحة الفنون. وحتى عام ١٩٦٦ كان قد تم إنتاج أكثر من ٥٠٠ فيلم قصير، وللأسف فإن عددا كبيرا من أصولها «النيجاتيف» لم تعد صالحة لطبع نسخ عرض جديدة منها.

وفى إبريل ١٩٦٧ نشأ «المركز القومى للأفلام التسجيلية» ولعب الفنان التشكيلى الراحل حسن فؤاد الدور الأكبر فى تأسيسه كوحدة من وحدات شركة القاهرة للإنتاج السينمائى. وخصص له استديو ومعدات مستقلة، ووُضعت له خطة عمل تقوم على انتاج الأفلام التسجيلية وأفلام الاطفال والكارتون والأفلام التجريبية وتم استقدام خبير تشيكى فى الأفلام التسجيلية «فلاديميرليهكى» وآخر للرسوم المتحركة «مير سلاف كوبيك».

وأنشأ المركز لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية مكتبة فيلمية. كما أسس الفنان الكبير المرحوم شادى عبد السلام داخل المركز وحدة الأفلام التجريبية.

منذ أن بدأ المهرجان القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة دورته الأولى فى مارس ١٩٧٠ كمسابقة بين الأفلام التسجيلية التى نظمتها مجلة السينما والثقافة الجماهيرية بالتعاون مع المركز الفنى للصور المرئية.. الذى تولى - منفردا - مسئولية إقامة المهرجان سنويا.. منذ ذلك التاريخ وبعد عشرين عاما ظل المهرجان أحد العلامات الأساسية، والمظاهر الإيجابية فى حقل الثقافة السينمائية. لكن المهرجان توقف عام ١٩٧٩ وعاد فى عام ١٩٨٠ ليشمل إنتاج ١٩٧٨، ١٩٧٩.. ثم توقف مرة أخرى ٨ سنوات كاملة من ١٩٨١ - ١٩٨٧. وعاد فى مدينة الإسماعيلية لمدة أربعة أيام فى مارس ١٩٨٨ - وأخذ المهرجان رقمه الحادى عشر - استمرارا لدوراته السابقة وفى عام ١٩٨٩ عَقَدَ المهرجان دورته الثانية عشرة فى نفس المدينة فى إبريل وعُقدت الدورة الثالثة عَشرة للمهرجان القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة فى الفترة من ١٠ إلى ١٣ مارس ١٩٩٠ بمدينة الإسماعيلية.

السينما والمجتمع.. علاقات عاكسة

منذ بداية الحرب العالمية الثانية وحتى قيام ثورة يوليو انتشرت فى السينما المصرية الأفلام التافهة، غير ذات المضمون الإيجابى، وإنما لمجرد التسلية والإثارة.

وليس معنى ذلك أن هذه النوعية من الأفلام لم تكن قبل تلك الفترة أو لم تستمر بعدها. أو لم تشاهدها دول غير مصر.

فهذه النوعية من الأفلام منتشرةٌ دائما وفى كل مكان على مدى تاريخ السينما فى العالم.

لكن نسبة هذه النوعية إلى مجمل إنتاج السينما فى فترة من الفترات هو الذى يحدد الطابع العام للسينما فى هذه الفترة.

ومنذ بداية الخمسينيات قبل ثورة يوليو انتشرت فى مصر أفلام مثل: «تعال سلم» و«ماتقولش لحد» و«أحبك انت» و«قبلنى ياأبى» و«لهاليبو» و«بيت الأشباح» و«فى الهوى سوا».

وقد كتب عدد من الكتاب قبل الثورة فى الصحف والمجلات ينبهون إلى الآثار الاجتماعية والأخلاقية للسينما. فكتب أنور الجندى مثلا فى مجلة الرسالة (عدد ١٤ يوليو ١٩٥٢ - أى قبل الثورة بتسعة أيام فقط) يقول إن «الأمم المتحدة طلبت من مصر فى العام الماضى (١٩٥٠) موافاتها ببيانات عن أفلام تنتفع بها لجنة التربية والعلوم الثقافية لتوزيعها بعد اعتمادها على سائر الدول الأعضاء فى العالم كله. وقد حُدِّد هذا الطلبُ بأفلام تصلح

لـلعرض على الطلبة فى المدارس وعلى الجمهور المثقف، مما يعالج المشكلات العالمية من سياسية واجتماعية واقتصادية، ومن موضوعات صحية . . الخ، ومع الأسف الشديد أن السينما المصرية لم تجد ما تقدمه لهذه اللجنة، لأننا لازلنا قاصرين عن بلوغ هذا الشوط»، ويضيف أنور الجندى فى ذلك الوقت «أن السينما هى إحدى المدارس الثلاث الخطيرة الأثر، البعيدة المدى فى حياة الشعوب، وهى لذلك جديرة بأن تحاط بالكثير من العناية وعن طريقها يمكن إصلاح المجتمع وتوجيهه خير وجهة، بعد أن تغلغلت دور السينما فى الأحياء وفى البلاد وفى القرى».



يُمكن القول إنه عندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت السينما المصرية مزدهرة، تشهد نشاطا ورواجا متزايدا منذ سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية. كانت جميع أوجه النشاط السينمائى فى أيدى شركات القطاع الخاص. وكانت القاهرة هى هوليود الشرق بالفعل فانتشر الفيلم المصرى فى الدول العربية التى عرفت السينما، واعتمدت عليه دور العرض فى سوريا ولبنان والعراق وشرق الأردن وفلسطين والجزائر وتونس وليبيا وحتى الحبشة. بل ووصلت الأفلام المصرية إلى الهند والباكستان واليونان والولايات المتحدة الأمريكية. . وأصبحت إيرادات التوزيع الخارجى تغطى ٦٠ ٪ من تكاليف الإنتاج، يأتى من سوريا ولبنان وحدهما ٢٥ ٪ من هذه النسبة، وارتفعت بالتالى أسعار بيع الفيلم فى هذه الدول. وبدأت فى تلك السنوات ظاهرة قدوم ممثلين ومطربين عرب إلى القاهرة ليشتهروا. بل وشهدت هذه السنوات بداية إنتاج مشترك بين مصر وبعض الدول العربية والأجنبية، مثلما حدث فى أفلام «القاهرة - بغداد» و«ابن الشرق» و«حب» و«ليلى العامرية» و«الصقر» وشهدت هذه السنوات أيضا بداية إنتاج الأفلام الدينية مثل «ظهور الإسلام» و«انتصار الإسلام».



بلغ متوسط عدد الأفلام المعروضة فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٢ فى العام الواحد ٥١ فيلما، بل إن عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ سجل أكبر عدد من الأفلام المعروضة (٦٠ فيلما). ويحصى إلهامى حسن فى كتابه الهَامّ «تاريخ السينما المصرية» الصادر عن صندوق التنمية

الثقافية عام ١٩٩٥ ، إن مجموع عدد الأفلام التى عُرضت فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٢ بلغ ٣٦٠ فيلما . وشهدت السينما بالتالى إقبالا جماهيريا متزايدا .

هذا الرواج والإقبال، تسبب فى ظاهرة إقبال عدد من غير المتخصصين فى السينما على الإنتاج السينمائى . وقد أدى كل ذلك إلى ارتفاع أجور الفنانين بشكل غير عادى وقتها، وزاد اعتماد السينما على النجوم . فكان لا بد من ظهور نجوم جدد مثل المطربات الممثلات : شادية فى فيلم «العقل فى أجازة» (١٩٤٧) ونعيمة عاكف فى فيلم «العيش والملح» (١٩٤٩) وهدى سلطان فى فيلم «ست الحسن» (١٩٥٠) وشريفة فاضل فى فيلم «الأب» (١٩٤٦) . وسعاد محمد فى فيلم «فتاة من فلسطين» (١٩٤٨) ونازك فى فيلم «معركة الحياة» (١٩٥٠) وحورية حسن فى فيلم «شمشون ولبلب» (١٩٥٢) وشهر زاد فى فيلم «مسمار جحا» فى نفس العام .

وبزغ فى نفس الفترة نجم الكوميديا إسماعيل يس والمطرب الممثل الشعبى محمود شكوكو . وظهر مخرجون اكتسحوا عددا كبيرا من أفلام تلك السنوات : حسين فوزى وعباس كامل وحلمى رفلة . كما شهدت بداية المخرج الذى تحولت الأفلام المصرية على يديه تحولا كبيرا : صلاح أبو سيف (١٩١٥ - ١٩٩٦) . وشهدت أيضا المحاولات الأولى لتصوير الفيلم المصرى الروائى بالألوان على يد المخرج الرائد محمد كريم عندما صور مشهدين بالألوان فى فيلم «لست ملاكا» (عرض عام ١٩٤٦) . وبعده بأربع سنوات عُرض أول فيلم ملون بالكامل «بابا عريس» (١٩٥١) من إخراج حسين فوزى .

لكننا نسجل أيضا أن معظم إنتاج أفلام هذه الفترة كان أفلاما متواضعة المستوى الفنى، والفكرى، من النوع الذى نطلق عليه اليوم أفلاما تجارية . هكذا كانت صورة السينما عندما قامت الثورة .

المدهش أن الإنتاج السينمائى تزايد بعد الثورة . ووصل عدد شركات الإنتاج إلى ١٩٧٨ شركة وتكونت شركات جديدة، وظهر جيل جديد من المنتجين المستنيرين مثل الممثل فريد شوقى الذى أنتج «الفتوة» (١٩٥٧) ورمسيس نجيب الذى أنتج مع المصور وحيد فريد «شباب امرأة» (١٩٥٦) وأنتج مع جمال الليثى «الوسادة الخالية» (١٩٥٧) وأنتج بمفرده «أنا حرة» (١٩٥٩) وكل هذه الأفلام من إخراج صلاح أبو سيف .

كما كون المطرب والموسيقار محمد عبد الوهاب شركة إنتاج مع المخرج هنرى بركات (١٩١٤-) أنتجت «حسن ونعيمة» (١٩٥٩) . وأسس بركات شركة بمفرده أنتجت «دعاء الكروان» (١٩٥٩) . وأنتجت الممثلة ماجدة لنفسها «أين عمرى» (١٩٥٦)، وأسس جمال الليثى شركته التى مازالت مستمرة حتى الآن، وكان أول أفلامها «إسماعيل يس بوليس حربى» (١٩٥٨) . بل إن محمود إسماعيل أسس شركة إنتاج باسم «الثورة العربية» كان أول أفلامها «توحة» (١٩٥٨) . واستمرت شركة مصر للتمثيل والسينما التى أسسها طلعت باشا حرب فى الإنتاج، فأنتجت بعد الثورة سبعة أفلام منها «لحن الخلود» (١٩٥٢)، و«قطار الليل» (١٩٥٣) .

وظهر فى الخمسينيات وبعد قيام الثورة نجوم جدد، منهم المطربون الممثلون وأبرزهم بالطبع عبد الحليم حافظ الذى راجت على صوته الأفلام الغنائية، بل وأصبح «صوت الثورة» ومطربها الأثير . وكان أول أفلامه «لحن الوفاء» (١٩٥٥) . واستطاع أن ينافس نجم الأفلام الغنائية الأشهر فى ذلك الوقت فريد الاطرش . كما ظهرت نجاة الصغيرة فى فيلم «بنت البلد» ١٩٥٤) ومحرم فؤاد فى «حسن ونعيمة»

(١٩٥٨) ومها صبرى فى «عودة الحياة» (١٩٥٩) وماهر العطار فى «احترس من الحب» فى نفس العام، وفايزة أحمد فى «تمر حنة» (١٩٥٧).

كما ظهرت فى نفس الفترة الممثلات: سميرة أحمد وهند رستم ولبنى عبد العزيز وزبيدة ثروت ونادية لطفى وسعاد حسنى، والممثلون عمر الشريف وأحمد رمزى وصلاح ذو الفقار وأحمد مظهر وفؤاد المهندس.

وظهر جيل جديد من المخرجين مثل كمال الشيخ (١٩١٩ -) بفيلمه «المنزل رقم ١٣» (١٩٥٢) وعاطف سالم بفيلمه «الحرمان» (١٩٥٣) وحلمى حليم بفيلمه «أيامنا الحلوة» (١٩٥٥) وتوفيق صالح (١٩٢٦ -) بفيلمه «درب المهابيل» (١٩٥٥) وحسام الدين مصطفى (١٩٢٦ -) بفيلمه «كفاية ياعين» (١٩٥٦).

وقد بدأ يوسف شاهين (١٩٢٦-) قبل الثورة بفيلمه «بابا أمين» (١٩٥٠)، لكنه أنجز أهم أفلامه بعدها بدءا من أهم أفلام الواقعية المصرية «باب الحديد» (١٩٥٨).



عاطف سالم



يوسف شاهين

كان لا بد للسينما وأن تتفاعل مع الأحداث الوطنية والاجتماعية التى قادتها الثورة. فظهرت الأفلام الوطنية والتى بدأت بفيلم أنتج قبل الثورة لكنه لم يُعرض إلا بعد قيامها وهو فيلم «مصطفى كامل» بطولة ماجدة وحسين رياض وأمينة رزق ومحمود المليجى وإنتاج وإخراج أحمد بدرخان (١٩٠٩ - ١٩٧٠) عن قصة فتحى رضوان التى كتبها مستعرضا وممجدا حياة ودور الزعيم الوطنى مصطفى كامل.

وما أن قامت الثورة حتى سارع حسين صدقى بتقديم فيلمه «يسقط الاستعمار» وكان أحد الضباط الأحرار «يوسف السباعى» هو الذى أمد الأفلام برواياته الوطنية مع روائى لمع بعد الثورة «إحسان عبد القدوس». فأخرج أحمد بدرخان «الله معنا» (١٩٥٥) عن أحداث الثورة نفسها بدءا من حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وقضية الأسلحة الفاسدة، وقام ببطولته عماد حمدى وفاتن حمامة ومحمود المليجى وشكرى سرحان، وأخرج عز الدين ذو الفقار (١٩١٩ - ١٩٦٣) «رد قلبى» ١٩٥٧ عن التأثيرات الاجتماعية لقيام الثورة وقام

ببطولته شكرى سرحان ومريم فخر الدين وحسين رياض وصلاح ذو الفقار وأحمد مظهر ورشدى أباظة.

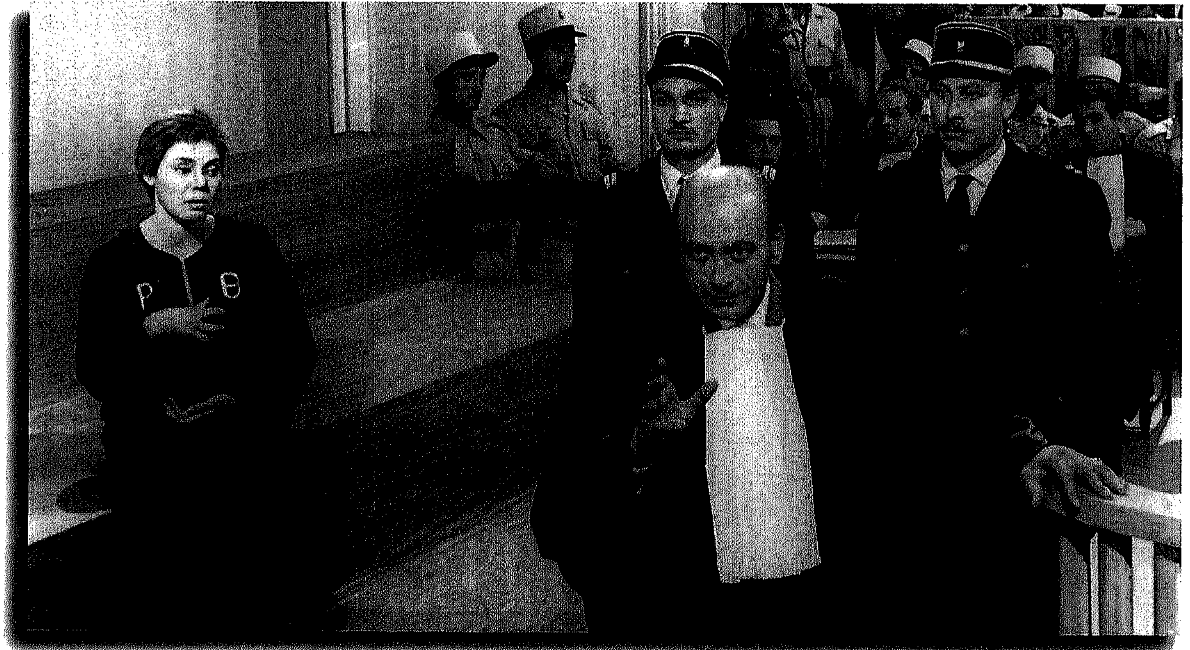
كما أخرج يوسف شاهين «صراع فى الوادى» (١٩٥٤) و«صراع فى الميناء» (١٩٥٦) والفيلمان من بطولة عمر الشريف وفاتن حمامة. وأخرج أحمد ضياء الدين. وأخرج نيازى مصطفى (١٩١١ - ١٩٨٦) «أرض الأبطال» (١٩٥٣) بطولة كوكا وجمال فارس ولولا صدقى وصلاح نظمى. وأخرج كمال الشيخ (١٩١٩ -) «أرض السلام» (١٩٥٧) عائدا فيه إلى الدور المصرى فى حرب فلسطين، بطولة عمر الشريف وفاتن حمامة وعبد السلام النابلسى.

وبعدما وقع العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ تناولته عدد من الأفلام منها: «سجين أبو زعبل» (١٩٥٧) إخراج نيازى مصطفى وبطولة محمود المليجى ومحسن سرحان وزهرة العلا و«بورسعيد» (١٩٥٧) إخراج عز الدين ذو الفقار وبطولة فريد شوقى وهدى سلطان وليلى فوزى وشكرى سرحان.

وكان لوقوف الثورة المصرية بجوار الثورة الجزائرية صداه فى السينما، فأخرج يوسف شاهين «جيملة بوحريد» (١٩٥٨) وقامت ببطولته ماجدة مع أحمد مظهر وصلاح ذو الفقار وزهرة العلا ورشدى أباظة.

وكانت أسماء هؤلاء المخرجين والممثلين هى النجوم التى بزغت فى الخمسينيات. ويمكن القول إن صلاح أبو سيف كمخرج ونجيب محفوظ كسيناريست كانا الأكثر انتشارا فى تلك السنوات.

فبدءا من عام ١٩٥١ كان هذا الثنائى العظيم يقدم معا فيلما كل عام. بدءا من «لك يوم ياظالم» (١٩٥١) الذى مصر نجيب محفوظ قصته عن رواية إميل زولا «تريز راكان». وكان فيلم «ريا وسكينة» (١٩٥٣) هو أول فيلم يكتبه نجيب محفوظ للسينما مباشرة، وحتى فيلم «بين السماء والأرض» (١٩٥٩). وقد ارتبط صلاح أبو سيف رائد الواقعية الحديثة فى السينما المصرية فى تلك السنوات أيضا بروايات إحسان عبد القدوس الاجتماعية - السياسية الجريئة. بدءا من «الوسادة الخالية» ثم «لا أنام» (١٩٥٧) و«الطريق المسدود» (١٩٥٨) و«أنا حرة» (١٩٥٩).



مشهد من فيلم جميلة أبو حريد


احسان عبدالقدوس

المؤلف نجم شباك

لقد قدمت السينما المصرية حتى الآن ما يربو على ٤٣ فيلما عن قصص وروايات إحسان عبد القدوس. وأصبح اسم المؤلف لأول مرة - وربما آخر مرة حتى الآن - فى تاريخ السينما المصرية عنصر جذب للمتفرج، أو بلغة السينما «اسم شباك». وكانت طبيعة موضوعاته التى تدور حول الحب والجنس وطريقة معالجته لها تجذب الاثنين: المخرجين لإخراجها والجمهور لمشاهدتها.. لذلك برز فيها أفضل مخرجى الواقعية المصرية: صلاح أبو سيف وحسين كمال (١٩٣٢ -).

ولن نغادر الخمسينيات قبل أن نذكر أنه فى عام ١٩٥٣ عرض لأول مرة فيلم أجنبى بأسلوب السينما سكوب وكان «الرداء» فى سينما كايرو بالاس بالقاهرة. وشهد عام ١٩٥٦ أول فيلم مصرى يصور بالأسلوب نفسه «دليلة» من إخراج محمد كريم (١٨٩٦ - ١٩٧٢) وإنتاج وبطولة عبد الحليم حافظ.

بدأت الستينيات بمرحلة تحول خطيرة فى تاريخ السينما المصرية، مرحلة تأميم صناعة السينما لصالح الحكومة. فلقد تم تأميم بنك مصر وشركاته ومنها شركة مصر للتمثيل والسينما، وكذلك بعض شركات التوزيع الكبيرة مثل الشروق ودولار فيلم، وبعض الاستديوهات الكبرى مثل مصر ونحاس والأهرام وجلال. لكن ظلت بعض شركات الإنتاج والتوزيع وبعضُ الاستديوهات الصغيرة فى ملكية أصحابها.. وبذلك انتهت حياةٌ، وبدأت حياةٌ...

بدأ ظهور جيل جديد آخر من نجوم السينما المصرية التى لم تتوقف عن إنجاب النجوم. ظهرت نيللى وشويكار، كما ظهر حسن يوسف ومحمود موسى وصلاح منصور ومحمد عوض وعبد المنعم إبراهيم ومحمد رضا وتوفيق الدقن ونور الشريف وعزت العلايلى ومحمود ياسين وثلاثى أضواء المسرح: «جورج سيدهم وسمير غانم والضيف أحمد». وظهر المخرج حسين كمال بفيلمه الهام «المستحيل» (١٩٦٥).

تأميم السينما

لكن الأهم من ظهور هؤلاء النجوم هو ظهور الدولة لأول مرة كمنتج وموزع ومالك


صلاح أبو سيف



مشهد من فيلم الفتوة

للاستديوهات ودور العرض السينمائى بل أصبحت الدولة هى المالك الأكبر للسينما.

وبينما يذكر إلهامى حسن فى كتابه «تاريخ السينما المصرية» شهر فبراير ١٩٦٠ كبداية لتأميم السينما المصرية، يقول الدكتور ثروت عكاشة فى «مذكراته فى السياسة والثقافة» الجزء الأول إنه حتى سبتمبر ١٩٦٢ لم يكن هناك أى تفكير فى تأميم السينما أو أن تتولى الدولة الإنتاج السينمائى. مفسرا دخول الدولة هذا المجال بأنه مسارعة غير مدروسة للسيطرة على السينما أدت الى افتتاح الدولة ميدان الانتاج السينمائى دون تحوط، وكانت ثمة عوامل كثيرة مكنت لهذا التيار من التغلب. ولم يوضح الدكتور ثروت عكاشة هذه العوالم الكثيرة. لكن دخول الدولة مجال السينما فى تجربة الستينيات أثار نقاشات لاتنتهى حتى الآن. على أية حال يمكننا أن نسجل دخول الدولة عمليات مجال السينما بإنشاء المؤسسة المصرية العامة للسينما عام ١٩٦٢، وما ظهر فى نفس العام من شركات عامة للإنتاج والاستديوهات والتوزيع السينمائى. وعانت الدولة بمؤسساتها وشركاتها السينمائية من مشاكل محققة: خسائر مالية وقروض فاقت المليونى جنيه. وتناقص عدد دور العرض من ٣٦٠ دارا عام ١٩٥٤ إلى ٢٥٥ عام ١٩٦٦، وفى عدد المشاهدين من ١٠ ملايين مشاهد عام ١٩٥٤ إلى ٦ ملاين عام ١٩٦٦. وذلك طبقا لما ذكرته الدكتورة درية شرف الدين فى كتابها «السياسة والسينما فى مصر ١٩٦١ - ١٩٨١» وعدم فتح أسواق جديدة خارجية للفيلم المصرى. وإنتاج عدد من الأفلام متواضعة المستوى.

سينما الستينات

لكن حدث أيضا أن نشأ فى تلك السنوات تيار واع فى السينما المصرية يختلف عمن سبقوه، تمثل ذلك فى الأفلام، وفى مبدعى هذه الأفلام. وتذكر الدكتورة درية شرف الدين فى كتابها السابق أن السينما المصرية أنتجت خلال مرحلة القطاع العام ٤١٦ فيلما منها ٥٠ ٪ من إنتاج القطاع العام و٤٠٪ من إنتاج القطاع الخاص الممول من القطاع العام و١٠ ٪ من القطاع الخاص الممول من شركات التوزيع العربية فى لبنان.

وقدم القطاع العام ١٤ مخرجا جديدا للسينما لأول مرة من الشباب، فى مقابل



مشهد من فيلم عودة الأبن الضال



مشهد من فيلم الأرض

تقديم القطاع الخاص لثلاثة مخرجين جدد من خريجى معهد السينما الذى تخرجت أولى دفعاته عام ١٩٦٣ . وقد أتاح القطاع العام لهذه الأجيال الشابة عملُ أفلام كان من الممكن ألا ترى النور فى القطاع الخاص.

وتقسم الدكتورة درية شرف الدين نوعيات الأفلام المصرية التى عرضت فى الستينيات إلى: فى الثلث الأول من الستينيات تكرر تناول الأفلام لموضوع الفقر وإعلاؤها لقيمة العمل، والإشادة بالمجتمع الاشتراكى ومن هذه الأفلام: «اللص والكلاب» إخراج كمال الشيخ (١٩٦٢) و«صراع الأبطال» إخراج توفيق صالح (١٩٦٢) و«الحرام» إخراج هنرى بركات (١٩٦٥) و«القاهرة ٣٠» إخراج صلاح أبو سيف (١٩٦٦) و«الرجل الذى فقد ظله» إخراج كمال الشيخ (١٩٦٨) و«المتمردون» إخراج توفيق صالح (١٩٦٨)، والذى أخرج أيضا «يوميات نائب فى الأرياف» (١٩٦٩).

وقد عادت هذه الأفلام إلى عصر ما قبل الثورة فى تناول موضوعاتها. بينما تناولت أفلام أخرى مشكلة الفقر فى سنوات الستينيات مثل فيلم «فجر يوم جديد» إخراج يوسف شاهين (١٩٦٥) و«السمان والخريف» إخراج حسام الدين مصطفى (١٩٦٧). وفى الثلث الثانى أدانت الأفلام النماذج الانتهازية والأمراض الاجتماعية كالرشوة والفساد



مشهد من فيلم المخربون



مشهد من فيلم صلاح الدين الأيوبى

وجرائم السرقة وتخريب القطاع العام من داخله.

ومن هذه الأفلام نذكر: «المخربون» إخراج كمال الشيخ (١٩٦٧) والعيب» إخراج جلال الشرقاوى (١٩٦٧) و«ميرامار» إخراج كمال الشيخ (١٩٦٩). وفى الثلث الأخير كانت هزيمة يونيو ١٩٦٧ قد وقعت وأثرت فى المجتمع، وأتاح نظام الحكم نوعا من الحرية، ورفع شعار النقد الذاتى. فتناولت السينما قضايا مشاركة الشعب السياسة، وأدانت السلبية، كما عالجت موضوعات الديمقراطية والديكتاتورية، والارتباط بالأرض والمقاومة ونذكر من هذه الأفلام على سبيل المثال: «جفت الأمطار» إخراج سيد عيسى (١٩٦٧) و«شىء من الخوف» إخراج حسين كمال (١٩٦٩) وهذا تحديد تقريبى إذ نشهد نوعيات مختلفة من الأفلام فى كل سنوات الستينيات. واستمر فى الستينيات إنتاج افلام وطنية مثل: «فى بيتنا رجل» إخراج هنرى بركات (١٩٦١) الذى أخرج أيضا «الباب المفتوح» (١٩٦٣) وكذلك «الناصر صلاح الدين» إخراج يوسف شاهين فى نفس العام.

كانت هناك بالطبع أفلام مما نصطلح على وصفها بالتجارية كتلك التى تتناول مشاكل المراهقين ومشاكل الحب والزواج والأفلام الكوميدية، والأفلام الغنائية والاستعراضية.

وخلال الستينيات وقعت أحداث خطيرة فى المجتمع المصرى أهمها: الانفصال عن سوريا وقرارات يوليو الاشتراكية والتأميمات ودخول الجيش المصرى فى حرب اليمن ثم هزيمته من إسرائيل فى حرب ١٩٦٧. رغم كل هذه الأحداث إلا أن الرقابة لم تصادر فيلما واحدا أو تمنع عرضه. كانت هناك أفلام بلا شك تثير مشاكل سياسية ورقابية. مثلما يذكر الدكتور ثروت عكاشة فى مذكراته بالجزء الثانى، منها أن وزير الداخلية هاجم فى إحدى جلسات مجلس الوزراء فيلم «يوميات نائب فى

الأرياف» بحجة أنه يعرض بسمعة وزارة الداخلية. وطلب من الرقابة تغيير نهاية فيلم «المتمردون» لكى يوضح أن الثورة هى الأمل فى الاصلاح، وتشكيل لجنة برئاسة أنور السادات شخصيا للنظر فى عرض فيلم «ميرامار» لجرأته فى انتقاد الأوضاع فى مصر وقتها.

مات جمال عبد الناصر فى سبتمبر ١٩٧٠. واستهل موته سنوات السبعينيات فتغير كل شىء مرة أخرى.

انتهت حياة.. وبدأت حياة..

إنحسار دور الدولة وعودة القطاع الخاص

تولى الرئيس أنور السادات الحكم، فتغير المجتمع من النظام الاشتراكى إلى نظام السوق الحر اقتصاديا. ومن التنظيم السياسى الواحد إلى تعددية سياسية حزبية. لم يحدث ذلك بالطبع مرة واحدة ولكن على مدى كل سنوات السبعينيات. وكان لا بد لهذه التغيرات من أن تنعكس على السينما وتغيرها أيضا.. فتقرر فى منتصف عام ١٩٧١ تصفية مؤسسة السينما وإنشاء هيئة عامة تضم مع السينما المسرح والموسيقى. وتوقفت الهيئة عن الإنتاج السينمائى مكتفية بتمويل القطاع الخاص، وتأجير دور عرض عامة إلى القطاع الخاص. وبدأ انحسار دور الدولة فى السينما حتى انتهى تماما من الإنتاج الروائى، وبقيت لدى الدولة شركتان فقط إحداهما للاستديوهات والأخرى للتوزيع ودور العرض. وعاد القطاع الخاص. وكان معنى ذلك فتح الباب على مصراعيه للهجوم على النظام السابق.. كالعادة المصرية الأصيلة. فأخرج حسين كمال «ثرثرة فوق النيل» (١٩٧١). وأخرج ممدوح شكرى «زائر الفجر» (١٩٧٥) ليدين القهر والإرهاب والخوف والفساد الأخلاقى، وأخرج على بدرخان (١٩٤٥ -) «الكرنك» (١٩٧٦) يدين السجن والتعذيب والاعتقال والاغتصاب والتجسس على المواطنين، وأخرج نادر جلال «امرأة من زجاج» (١٩٧٧) يدين الظلم والنهب، مدافعا عن شعار اطلقه الرئيس السادات وهو «سيادة القانون» وأخرج يحيى العلمى «طائر الليل الحزين» عن الصراع بين أجهزة الأمن والفساد الأخلاقى، وأخرج على رضا «آه ياليل يازمن» (١٩٧٧) يدين فيه فرض الحراسة والسرقة، ولم يكتف بفيلم واحد بل أخرج بعده بعام فيلم «أسياد وعبيد» يدين فيه الديكتاتورية، وكذلك فعل محمد راضى (١٩٣٩ -) فى فيلم «وراء الشمس» (١٩٧٨) وحسين كمال «إحنا بتوع الاتوبيس» (١٩٧٩). واستكملت دائرة أفلام «ضد الستينيات» بعدد من الأفلام التى تناولت هزيمة يونيو ١٩٦٧، تلك الهزيمة التى لم يقترب منها أحد من السينمائيين قبل وفاة عبد الناصر. فظهر فيلم «الخوف» إخراج سعيد مرزوق (١٩٧٢) و«حمام الملاطيلى» إخراج صلاح أبو سيف (١٩٧٣) وقد تناول الفيلمان الهزيمة من مقدماتها وأسبابها الاجتماعية. بينما اقتربت أفلام اخرى من أسبابها السياسية والعسكرية مثل: «أغنية على الممر» إخراج على عبد الخالق (١٩٧٢) وقد أنتجته جماعة السينما الجديدة التى تكونت عام ١٩٦٨ لتضم مجموعة من السينمائيين الشبان بهدف إظهار سينما مصرية تتعمق حركة المجتمع المصرى وتحلل علاقاته الجديدة. ولم تنتج إلا فيلمين فقط الثانى كان «ظلال على الجانب الآخر» إخراج غالب شعث.

تعرض للهزيمة أيضا يوسف شاهين فى فيلمه «العصفور» (١٩٧٤) ومحمد راضى فى فيلمه «أبناء الصمت» الذى عُرض فى نفس العام، وفى العام التالى عُرض فيلم المخرج الفلسطينى غالب شعث «ظلال على الجانب الآخر». وفى نفس العام (١٩٧٥) فيلم حسين

كمال «الحب تحت المطر» ليدين مجتمع ما بعد الهزيمة.

لكن السبعينيات شهدت واحدا من أعظم الأحداث فى تاريخ مصر، وهو انتصار أكتوبر ١٩٧٣ على إسرائيل. تناولته السينما بالطبع ولكن للأسف فى خمسة أفلام فقط وعادية. لم يصل منها فيلم إلى مستوى الأفلام العالمية الكبرى التى تناولت الحروب. ولا حتى إلى مستوى أفلام مصرية عظيمة فى موضوعات أخرى.

ومع ذلك فلقد جاءت استجابة السينما للحرب سريعة جدا، وربما هذا هو أحد أهم أسباب ضعف مستواها الفنى. فبعد عام واحد من الحرب أخرج حلمى رفلة فيلم «الوفاء العظيم»، ثم أخرج حسام الدين مصطفى «الرصاصة لا تزال فى جيبى» وأخرج نادر جلال «بدور». وأخرج أشرف فهمى «حتى آخر العمر» (١٩٧٥). ومحمد راضى «العمر لحظة» (١٩٧٨).

السينما والانفتاح الاقتصادى

وبعد حرب أكتوبر بدأ التغير الاقتصادى فيما عرف بسياسة «الانفتاح»، لتُطلق الحريةُ لرأس المال الخاص المحلى والأجنبى الذى انهمك فى الاستثمارات الاستهلاكية أساسا، مع صدور عدد من التشريعات التى تلغى تشريعات الستينيات، وتغيرت التركيباتُ الاجتماعية، وتغيرت معها القيم والأفكار والسلوكيات، وشهدت مصر ظاهرة هجرة المصريين وبخاصة العمال إلى الخارج وبخاصة إلى دول الخليج العربى بأعداد كبيرة.

وتغيرت السينما أيضا. فظهرت أفلامٌ تهاجم الانفتاح أو تنتقده، وظهرت أفلام «انفتاحية». ليس الأمر بالطبع بهذا التبسيط، فالسينما لغة فنية أساسا وليست دراسة أو محاضرات، لذلك فإن الأفلام التى نصفها بأنها هاجمت الانفتاح أوضحت من خلال أحداثها تأثيرات ونتائج الانفتاح على المجتمع، مثل انهيار قيم أخلاقية أو علاقات اجتماعية



مشهد من فيلم التحدى

وظهور جرائم وانحرافات وسلوكيات مرزولة وتحول فى تفكير شرائح من المجتمع وغير ذلك .

وأثبتت السينما كذلك فى معالجتها وتأثرها بسياسة الانفتاح الاقتصادى سرعة استجابتها لأحداث وتغيرات المجتمع . . إذ ظهر أولُ فيلم يتناول هذه السياسة بعد إعلانها بعام واحد فقط وهو فيلم «على من نطلق الرصاص» إخراج كمال الشيخ (١٩٧٥)، والذى تناول تخريب القطاع العام من داخله، وفى العام التالى ظهر فيلم «المذنبون» إخراج سعيد مرزوق (١٩٤١ -) الذى تناول أنماطا من الفساد كالسرقة والخيانة والدعارة .

عام ١٩٧٧ أخرج محمد فاضل فيلم «شقة فى وسط البلد» عن آثار أزمة الإسكان التى اشتعلت فى تلك الفترة على ضحاياها . وفى نفس العام أخرج على بدرخان فيلم «شيلنى وأشيلك» الذى تعرض لبعض جرائم المال العام مثل تهريب العملة والتهرب من الضرائب والرشوة .



أشرف فهمى

عام (١٩٧٨) أخرج أشرف فهمى «رحلة داخل امرأة» يتعرض للتغير الفكرى والسلوكى السئ الذى أصاب بعض النماذج نتيجة لسياسة الانفتاح . وأخرج هشام أبو النصر فيلم «الأقمر» يتناول انهيار العلاقات العائلية والقيم الاجتماعية فى حى شعبى تحت ضغط الحاجات المادية . وأخرج محمد عبد العزيز فيلم «المحفظة معايا» حول الفساد ونهب المال العام .



مشهد من فيلم على من نطلق الرصاص

على الجانب الآخر قام منتجون بالاستفادة من مناخ الانفتاح، وإنتاج أفلام يمكن أن توصف أيضا كالسلع «بالاستهلاكية» وهي أفلام تجارية يهمها فقط تسلية المفترج وإضحاكه واللعب على الإثارة والغرائز دونما تناول موضوعي أو فني، وهدفهم أساسا تحقيق أعلى دخل من عرض الفيلم. لذلك جاءت موضوعاتها مغلقة على مجتمعات الراقصات وتجار المخدرات والمساجين ذكورا وإناثا وأشباههم، بما في هذه المجتمعات من سلوكيات ولغات.

ورغم كل ذلك، فلقد شهدت السبعينيات عرض أفلام مصرية عظيمة، نستهلها بواحد من أعظم مخرجي السينما خلال تاريخها كله وهو شادي عبد السلام (١٩٣٠ - ١٩٨٦) وفيلمه المومياء (١٩٧٥).

شادي الذي طاف بالسينما المصرية العالم كله بالفيلم المصري الوحيد الذي حصل على ١٢ جائزة من مهرجانات دولية. ومازال رغم



شادي عبدالسلام

رحيل شادي يحمل السينما المصرية إلى العالم. لأنه نسيج وحده. تضافرت فيه قصة مصرية عن حادثة حقيقية لسرقة آثار فرعونية في جو ساحر غامض، مع أسلوب جديد في الإخراج السينمائي على السينما المصرية، أسلوب يتمتع بالعمق الناتج عن الدراسة والفكر، وتمكن متكامل من إدارة الكاميرا



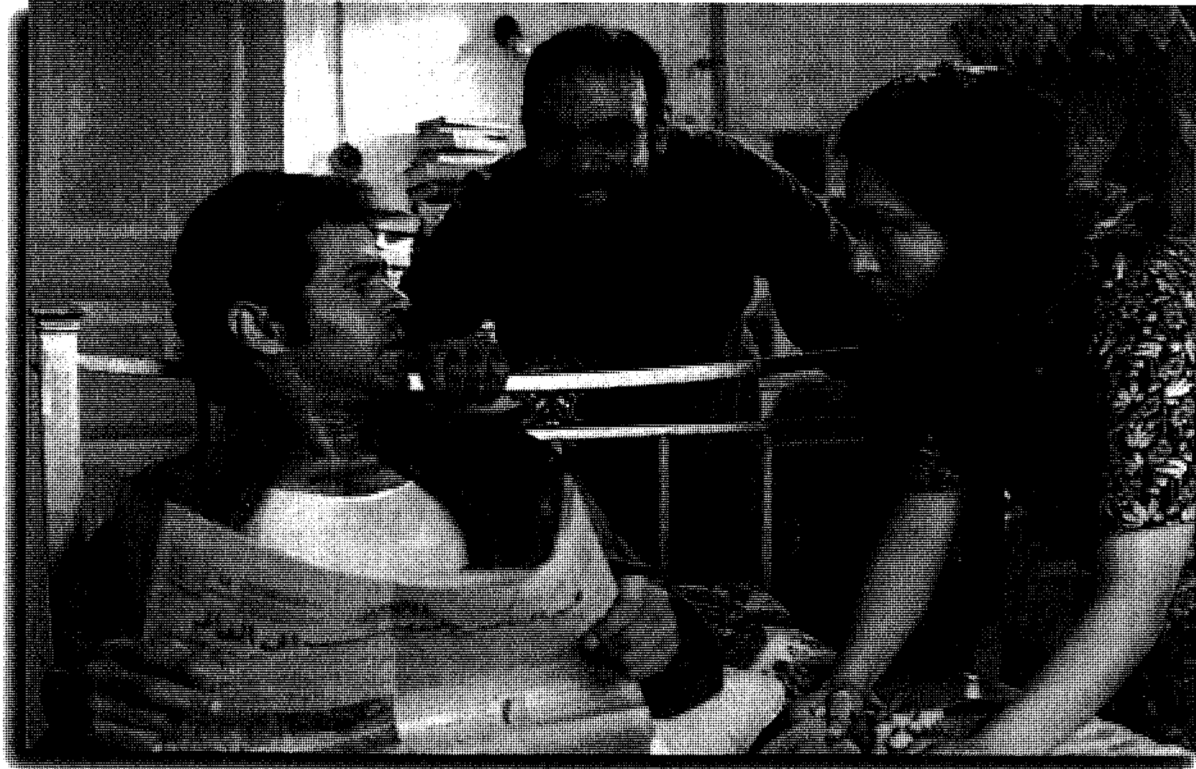
مشهد من فيلم نساء خلف القضبان

والإضاءة والممثلين. وشادى نموذج يقتدى للفنان الموهوب المثقف الذى يعمل على صقل نفسه، ويبنى نفسه كما بنى شادى فيلمه «المومياء». وكان منذ البداية يعشق التاريخ. فصمم أفضل ملابس لأفلام تاريخية: «الناصر صلاح الدين»، «رابعة العدوية»، و«وإسلاماه»، وأخرج أفلاما تسجيلية وقصيرة منها «الفلاح الفصيح»، و«آفاق»، و«جيوش الشمس»، و«كرسى توت عنخ آمون».

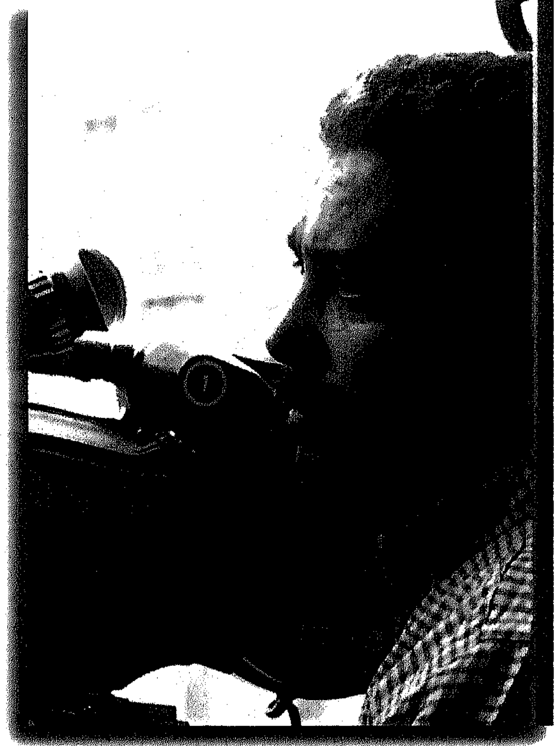
لقد كُتبت عن المومياء مقالات بلغات العالم المختلفة تملأ كتبا.. وأصبح الفيلم معروفا لدى كل مثقف، فلا يحتاج إلى المزيد.

وكان لابد لشادى وللقدر أن يصنعا فيلما حقيقيا. فلم يُخرج شادى فيلما روائيا طويلا آخر. لانه كان يدرس فيلمه ويعد له سنوات قبل إخراجه. وهكذا مات قبل أن يُخرج فيلمه الروائى الثانى عن «اخناتون».

فى السبعينيات عُرض ليوسف شاهين ثلاثة من أفلامه الهامة المثيرة دائما للجدل: عام ١٩٧٤ عرض فيلم «العصفور» الذى كان قد أخرجه قبل وقوع حرب أكتوبر معبرا عن رغبة الشعب فى تحرير سيناء بالقوة، ومنعت الرقابة عرضه قبل الحرب، وسمحت به بعدها. وعام (١٩٧٦) عرض فيلم «عودة الابن الضال» حول اقتحام الشباب لحياة جديدة، ثم عرض عام (١٩٧٩) فيلم «اسكندرية ليه»، وهو إبحار آخر للمخرج فى عالمه وحياته، وعام (١٩٧٥) عرض فيلم «النداهة» إخراج حسين كمال عن الهجرة من الريف إلى المدينة، كما عرض فيلم «أريد حلا» إخراج سعيد مرزوق الذى تعرض لأوضاع المرأة فى مصر. وعرض للمخرج كمال الشيخ فيلمان هامان: «الهارب» (١٩٧٥) حول القانون والمجتمع و«الصعود للهاوية» (١٩٧٨) وتناول الصراع المصرى الإسرائيلى بعد بداية السلام بينهما ونذكر أيضا فيلم «زائر الفجر» (١٩٧٥) إخراج ممدوح شكرى الذى تناول القهر والظلم. وهذه مجرد نماذج من أفلام السبعينيات الهامة.



مشهد من فيلم العصفور



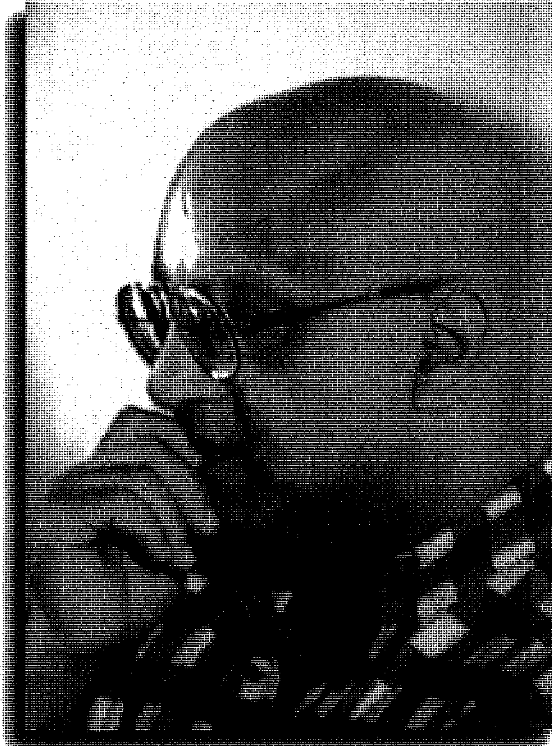
المخرج السينمائى عاطف الطيب

السينما الجديدة

بعد أحد عشر عاما بالضبط من تولى الرئيس أنور السادات لمقاليد الحكم وفى السادس من أكتوبر عام ١٩٨١ قتله عدد من ضباط وجنود الجيش المنضوين تحت لواء جماعة إرهابية دينية متطرفة. لن نروى هنا قصة بداية تكوين هذه الجماعات فى نهاية السبعينيات. لكنها دليل على التغيرات التى طرأت على المجتمع وانتشار ظواهر العنف التى زادت فى الثمانينات نتيجة لتراكم السياسات السابقة منذ الستينيات، وحدثيها الكبيرين: هزيمة ١٩٦٧، وانفتاح ١٩٧٤.

كانت السينما المصرية أيضا سباقة فى تناول العنف والتعبير عنه، إما بوعى هادف إيجابى، وإما استفادة تجارية منه فى أفلام امتلأت به. فأخرج حسام الدين مصطفى «الباطنية» (١٩٨٠)، وأخرج محمد شبل «أنياب» (١٩٨١) مستعرضا عالما من الرعب، وأخرج أشرف فهمى «الشيطان يعظ» (١٩٨١) مخرجا مذبحة بشرية لم ترد فى فيلم مصرى من قبل كما لاحظت الدكتورة درية شرف الدين فى كتابها سابق الذكر. لكن مناخ الحرية والديموقراطية الذى شهدته مصر منذ تولى الرئيس حسنى مبارك للحكم، ساعد على ظهور جيل جديد من المخرجين بأفلام جديدة شكلت بالفعل تيارا جديدا وهاما فى السينما المصرية، نستطيع أن نقول عنه إنه مختلف عن كل ما سبق، يفهم بالفعل لغة السينما الفنية ويستفيد من إنجازاتها وتطور إبداعها العالمى، معتمدين أساسا على مواهبهم وقدراتهم المبدعة والمتميزة ورؤاهم المبتكرة. ونقف مع أفلامهم ولأول مرة أمام سينما جديدة تعتمد على لغة السينما وأساليبها وليس على لغة الروايات والقصص والأفلام التقليدية.

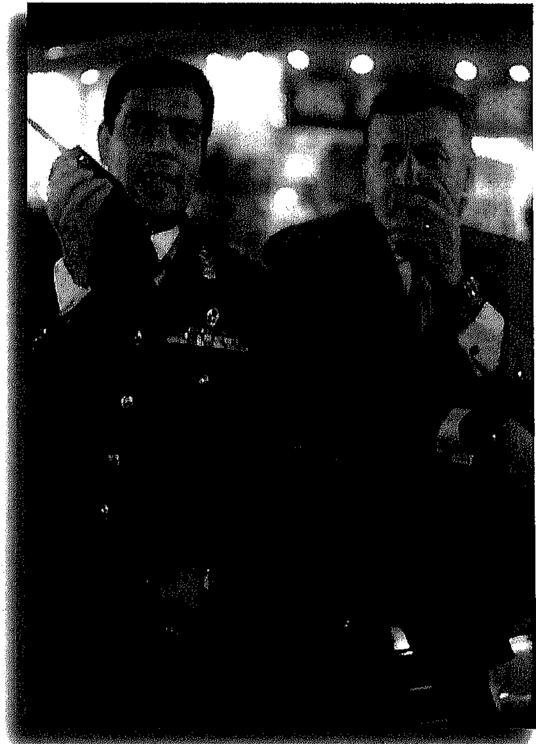
نذكر من هذا الجيل المخرجين عاطف الطيب وتصديه لإخراج روايات نجيب محفوظ «الحب فوق هضبة الهرم» (١٩٨٦) الذى يتناول معاناة الشباب الاقتصادية والاجتماعية و«قلب الليل» بما فيه من أبعاد فلسفية وتاريخية وميتافيزيقية.



المخرج السينمائى خيرى بشارة

وقد تميز عاطف الطيب بشكل عام بتقديم أفلام اجتماعية تعالج مشاكل الحاضر فى الطبقات الوسطى، وبخاصة شرائحها الدنيا مثلما نجد فى «ملف فى الآداب» (١٩٨٦) و«البدرون» (١٩٨٧)، ولعاطف فيلم سياسى هام «البرئ» (١٩٨٦) يعود فيه إلى أفلام التعذيب بعد أن كانت قد انتهت، ولكن بقدرة فنية وصدق عاليين. وقدم أيضا فيلمى إثارة «أبناء وقتلة» (١٩٨٧)، و«ضربة معلم» فى نفس العام.

وتجارب رأفت الميهى (١٩٤٠-) السينمائية واهتمامه بالعوالم الداخلية لأبطالة وهو اجسهم النفسية «للحب قصة أخيرة» (١٩٨٦). وجرأته على إدارة الكاميرا فى عالم سيريالى يخلقه لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، مثلما نجد فى فيلم« السادة الرجال» (١٩٨٧) حيث يتحول النساء رجالا والرجال نساء فى تبادل خيالى للأدوار، وفيلم «سمك لبن تمرهندى» (١٩٨٨) الذى ترجم معنى عنوانه الدارج بالفعل ترجمة سينمائية أعمق بكثير من كم الكوميديا فيه.



مشهد من فيلم إشارة مرور



مشهد من فيلم الحب فوق هضبة الهرم

و«خيرى بشارة» فى أفلامه «الأقدار الدامية» و«العوامة ٧٠» و«الطوق والإسورة» و«يوم حلو ويوم مر». والتى يحقق فيها واقعية جديدة مشاركا بنفسه فى كتابة سيناريوهاتها. مبرزا قدرته العالية فى إدارة الممثلين وتقديم أفضل ما عندهم.

والمخرج محمد خان الذى مزج لغته السينمائية الجديدة والشفافة بالإثارة فى مزيج فريد، وأخرج «مشوار العمر» (١٩٨٦) و«عودة مواطن» فى نفس العام والذى يعود فيه إلى نفس موضوعات أفلام الانفتاح، ولكن عودة عكسية حيث تبدو التغيرات الاجتماعية من خلال مواطن عاد من العمل بالخارج بعد سنين. وينتقل محمد خان إلى ما انتشر فى السبعينيات من تدخل أجهزة الأمن فى حياة الناس «زوجة رجل مهم» (١٩٨٨). ويخرج واحدا من أرق وأهم افلامه «أحلام هند وكاميليا» (١٩٨٨) بين أحلام الفقراء وإحباطاتهم.

الإثارة واهتمتا بعالمى السجون والمخدرات. فأخرجت نادية حمزة «نساء خلف القضبان» (١٩٨٦) حيث تصدم السجانة بوصول ابنتها سجينة فى نفس سجنها. و«حقد امرأة» (١٩٨٧) الذى يبدأ وينتهى ويمر بالقتل، ومع مسلسل النساء الذى تخصصت فيه نادية حمزة، قدمت «المرأة والقانون» (١٩٨٨) مضيفة الاغتصاب على المخدرات والقتل، و«امرأة للأسف» (١٩٨٨).

المخرجة الثانية هى إيناس الدغيدى التى بدأت بالممنوع اسما وموضوعا فى فيلم «زمن الممنوع» (١٩٨٨) حيث ينجب تاجر المخدرات مدمنة هيروين. وفى «التحدى» (١٩٨٨) هدى يغدر بها الجميع.



مشهد من فيلم زمن الممنوع



المخرجة إيناس الدغيدى

والمخرج شريف عرفة الذى قدم موضوعات غير تقليدية فى حبكة سينمائية جيدة وبلا ابتذال، وأخرج «الأقزام قادمون» (١٩٨٧) فى عالم الأقزام الذى لم يدخله مخرج من قبله، وكان القزم يظهر فى السينما للإضحاك فقط. وفى موضوع غير تقليدى آخر، يخرج شريف عرفة «الدرجة الثالثة» (١٩٨٨) عن جمهور هذه الدرجة فى النوادى الرياضية.

وشهدت نهاية الثمانينيات ظهور أول فيلم لمخرج متميز، تعلم من شادى عبد السلام ويوسف شاهين وكتب لغته الخاصة السينمائية: يسرى نصر الله. وبدأ فى أول افلامه «سرقات صيفية» (١٩٨٨) بسيرته الذاتية منذ قرارات يوليو الاشتراكية لعام ١٩٦١.

وقد شهدت الثمانينيات ظهور اثنتين من المخرجات بعد أن عاشت السينما المصرية طوال سنوات ما بعد الثورة بلا مخرجات، وقاصرة على الرجال فقط فى الإخراج. والمدهش أن هاتين المخرجتين قدمتا أفلاما تعتمد على

المسرح

يمكن القول إن بديع خيرى ونجيب الريحانى قد شكلا معا أحد الأعمدة التى قام عليها المسرح المصرى الحديث بعد أن وفد إلينا أبو خليل القبانى من سوريا.

فبديع خيرى (١٨٩٣ - ١٩٦٦) قدم على مدى حوالى ٦٠ عاما ١٦٠ مسرحية و١٥٠ أوبريتا. كتب لأكبر الفرق المسرحية التى عاشت معه: على الكسار، عكاشة، منيرة المهدية، وبالأخص الريحانى.

عن طريق «جورج شفتش» - أحد الممثلين فى فرقة «نادى التمثيل المصرى» التى كونها بديع خيرى عام ١٩١٧ - تعرف نجيب الريحانى على بديع خيرى، وبعد هذا التعارف توقف بديع عن التمثيل وأقنعه نجيب بالتفرغ للكتابة. فتلازما وعملا معا على مدى ٣٠ سنة.

عندما قامت ثورة يوليو لم يكن هناك نشاط مسرحى يستحق التعليق. كان رواد المسرح المصرى فى الثلاثينيات والأربعينيات قد توقفوا عند تاريخهم السابق. وكانت بعض الفرق التى أنشأوها مازالت تقدم مسرحيات هزلية أو أخرى اجتماعية فى اطار كوميدى أيضا. كان يوسف وهبى وفتوح نشاطى وزكى طليمات والإبيارى وعبد الغنى قمر من أبرز الأسماء الموجودة على الساحة المسرحية.

وربما كان الحدث الأهم فى السنوات الأولى من الخمسينيات هو تكوين فرقة المسرح الحديث (١٩٥٠) التى أنشأها زكى طليمات من طلبة وخريجى معهد التمثيل الذى أسسه قبل إنشاء المعهد العالى للفنون المسرحية فى نهاية الخمسينيات. وقد شهدت هذه الفرقة داخلها مولد جيل من نجوم المسرح أمثال سميحة أيوب وسناء جميل سيتركون علامات فيما بعد فى تاريخ المسرح المصرى الحديث.

عندما قامت الثورة، كانت هناك فرقتان مسرحيتان كبيرتان هما: الفرقة القومية المصرية، وفرقة المسرح المصرى الحديث. . وقد بادرت حكومة الثورة بالاهتمام بالفنون، فأوفدت قيادة الجيش مندوبا عنها إلى الهيئات الفنية «لتعاونها فى استنقاذ النشاط الفنى من براثن الرجعية، توجيه الفنون وجهة قومية تحقق بها وظيفتها المثلى كما كتب عبد الفتاح البارودى فى مجلة الرسالة (عدد ٢٢ سبتمبر ١٩٥٢).

وكان قوام الفرقة القومية من المسرحيين الأكبر سنا، وقوام فرقة المسرح الحديث من الشباب من خريجى المعهد العالى للتمثيل. وكان يوسف وهبى يتولى أمر الفرقة القومية التى قدمت مسرحيات مترجمة وأخرى من تأليف وإخراج وتمثيل يوسف بك وهبى. وقد استهلت الفرقة القومية المصرية نشاطها بعد قيام الثورة بعرض مسرحية عزيز أباظة «غروب الأندلس» من إخراج فتوح نشاطى. مصورة الفساد الذى انتشر فى الأندلس أيام حكم العرب لها. وقد لاحظ ناقد مجلة الرسالة «على متولى صلاح» سوء التوقيت الذى قدمت فيه المسرحية فكتب: إنه «كان خيرا

كبيرا لو عُرضت هذه المسرحية على الناس قبل حركة الانقلاب لا بعدها، إنما كانت تكون عندئذ سابقة لأوانها وليست بعد أوانها كما هى اليوم.. ويبدو أنه لم يكن ممكنا تقديم هذه المسرحية أيام الملك حيث يرد فيها أبيات شعر مثل: «الملك يلهو والحوادث حوله متظاهرات والخطوب سراع. والقصر تفهق بالخنا قاعاته ويبيت يروى إثمها ويذاع».

وقدمت الفرقة المصرية بعد ذلك مسرحية ليوسف السباعى وهى «أم رتيبة» من إخراج فتوح نشاطى، فى قالب كوميدى باللهجة العامية.

أخرج الحديث قبل الثورة مسرحيات بعضها مترجم وبعضها مصرى مثل «مسمار جحا» و«مريض رغم أنفه» و«حورية من المريخ».

وقد استهلت الفرقة نشاطها بعد الثورة بتقديم مسرحية توفيق الحكيم «صندوق الدنيا» من إخراج سعيد أبو بكر. جرب فيها الحكيم شكلا مسرحيا جديدا، إذ قدم تحت هذا العنوان أربع مسرحيات قصيرة تستعرض كلها نماذج بشرية من المجتمع. وقدمت فرقة المسرح الحديث بعد ذلك مسرحية «ست البنات» من تأليف أمين يوسف غراب وإخراج حمدى غيث. وهى مسرحية خفيفة كوميدية للتسلية.

وكثرت بعد ذلك مسرحيات الفرقتين، وفرق أخرى فى الخمسينيات.

أدى التحول السياسى والاجتماعى والاقتصادى الخطير الذى قامت به الثورة وتغير المناخ الفكرى والثقافى نتيجة لذلك إلى تكوين وظهور جيل جديد من كتاب ومخرجى المسرح يختلفون عمت سبقوهم ويبدأون بالفعل مرحلة جديدة فى تاريخ المسرح المصرى الحديث.

فى الخمسينيات من الكتاب لطفى الخولى ويوسف إدريس ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة وإلفريد فرج. وعاد نبيل الألفى وسعد أردش وحمدى غيث من بعثاتهم فى أوربا ليشكلوا مع عبد الرحيم الزرقانى وفتوح نشاطى تيارا جديدا فى الإخراج.

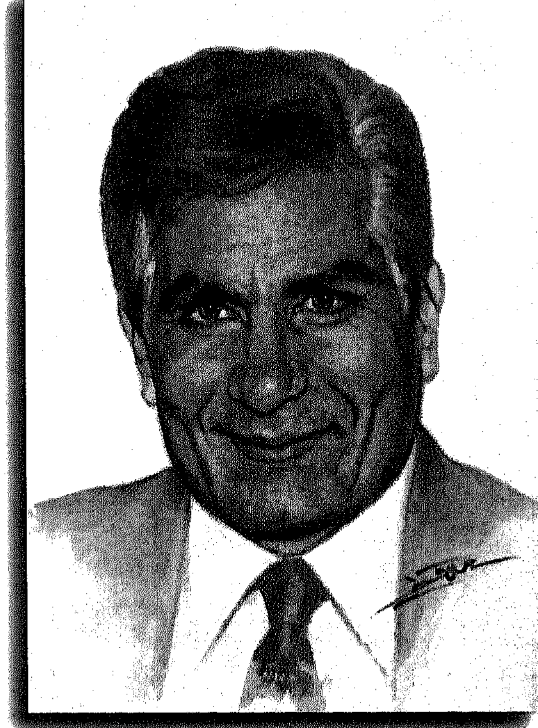
بدءوا فى تقديم مسرحيات واقعية ووطنية بحس اشتراكى، وانتقل المسرح لمعالجة حياة ومشاكل الفقراء والطبقات الشعبية، وتحولت ديكوراته إلى الحوارى والمقاهى وبيوت الفلاحين.

بدأ يوسف إدريس الكتابة منذ عام ١٩٥٤ بمسرحية «ملك القطن» ثم جمهورية فرحات (١٩٥٦)، واللحظة الحرجة (١٩٥٧). وبدأ نعمان عاشور بمسرحية «المغماطيس» (١٩٥٥) وتلاها بمسرحية «الناس اللى تحت». لتصبح اللهجة العامية هى أسلوب الكتابة للمسرح منذ ذلك الوقت، ويتبعه فى ذلك زملاؤه.

وفى عام ١٩٥٨ حول لطفى الخولى قصته القصيرة «بدوى أفندى وشريكه» فى مجموعته القصصية «رجال وحديد» إلى مسرحية «قوة الملوك». وعام (١٩٥٧) بدأ الفريد فرج بمسرحيته «سقوط فرعون».. وهكذا.. الوحيد من جيل الرواد الذى سيبقى مؤثرا فى هذا الجيل والأجيال القادمة هو توفيق الحكيم، يواصل عطاءه المتنوع ولا يتوقف طوال حياته عن إثارة القضايا المسرحية والفكرية.

فى الخمسينيات يبدأ توفيق الحكيم تجربته فى الكتابة بلغة وسط بين العامية والفصحى فى مسرحيته «الصفقة» (١٩٥٦) ويتابع الأحداث المدهشة الإنسانية والعلمية التى وقعت وقتها بغزو الإنسان للفضاء فى مسرحيته «رحلة إلى الغد» (١٩٥٨). كما «اخترع» أسلوبا جديدا بين المسرحية والرواية أطلق عليه «مس رواية» وجربه فى «بنك القلق».

وقد استهل الحكيم سنوات الستينيات بضجة على مسرحيته المستلهمة من التراث الشعبى المصرى «ياطالع الشجرة» والتى وُصفَت بأنها أولُ مسرحية عبثية مصرية، بعد


يوسف إدريس

أن أشتهر بهذا الاتجاه فى أوربا صمويل بكيت ويوجين يونسكو.

وفى الستينيات أيضاً يقدم الحكيم عددا من أهم مسرحياته غير «ياطلع الشجرة» مثل «شمس النهار» التى قدمها المسرح القومى عام ١٩٦٥ وفيها إسقاط على الواقع وقتها، و«الورطة» (١٩٦٦) التى يستمر فيها فى محاولاته للاقتراب من اللهجة العامية.

وقدم توفيق الحكيم آراءه فى المسرح فى كتاب هام باسم «قالبنا المسرحى» داعيا إلى مسرح عربى يشترط له أن يكون صالحا لاحتواء كل الأشكال العالمية كتابة وتمثيلا، وأن ينبع من تقاليد التراث الشعبى ويستخدم أدواته. وفى نفس الفترة قدم يوسف إدريس رؤيته عن المسرح المصرى فى عدة مقالات فى مجلة «الكاتب». يؤصل فيه للمسرح المصرى من خلال مسرح السامر وخيال الظل والقراقوز فى الأدب الشعبى، وهكذا دخلت فكرة المسرح خلال الستينيات مرحلة جديدة نتيجة لما شهدته هذه الفترة من مد مسرحى. لقد أنعشت هذه الحركة المسرحية النشطة فكرة البحث عن هوية مسرحية متميزة عن القالب التقليدى المستعار من المسرح الغربى. وجاءت آراء توفيق الحكيم ويوسف ادريس وغيرهما مساهمات جادة فى هذا الطريق.

أنشأ الدكتور ثروت عكاشة عام ١٩٦٠ «المؤسسة العامة لفنون المسرح والموسيقى» كانت تتبعها مسارح الدولة.

كما أنشأ - مستعينا بثلاث خبيرات رومانيات - مسرح القاهرة للعرائس الذى قدم أول عرض له فى آذار (ارس) ١٩٥٩. وسرعان ما فاز فى العام التالى (١٩٦٠) بالجائزة الثانية فى مهرجان بوخارست العالمى للعرائس. وبدأ المسرح فى تلك الفترة فى استخدام العناصر البشرية مع العرائس بمسرحية «دقى يامزيكا» فى شكل سياسى انتقادى فكاهى.

وفى عام ١٩٦١ افتتحت وزارة الثقافة «مسرح الجيب» لتقديم التجارب المسرحية الطليعية. ومثلما تم إدماج الثقافة والإعلام فى


لطفى الخولى

وزارة واحدة عام ١٩٦٢، تم إدماج مؤسسة المسرح والموسيقى فى هيئة الإذاعة برغم اختلاف طبيعة عمل كل منهما. وأنشأ التليفزيون فرقتين راقصتين: «الاستعراضية الغنائية» و«القاهرة الراقصة» التى ألغيت بعد ذلك وكان للمسرح القومى شعبتان تم إلغاء واحدة منهما عام ١٩٦٤. لكن تم إنشاء عشر فرق مسرحية أخرى منها: الكوميدى والحديث والحكيم والعالمى.

وظهرت محاولة فريدة فى تاريخ المسرح لإنشاء «مسرح الرقص على الجليد» لكن المجلس الأعلى للفنون والآداب أوصى بإيقافه.

وعادت مؤسسة المسرح والموسيقى عام ١٩٦٦ إلى وزارة الثقافة، فتكونت داخلها أربعة قطاعات: الدراما ورأسه الدكتور يوسف إدريس، والأوبرا والموسيقى، والفنون الشعبية، والفنون الغنائية والاستعراضية. ولم تكن مسارحُ وزارة الثقافة مقسمة نوعيا ما عدا مسرح الحبيب الذى خُصص لتقديم الأعمال التجريبية والطليعية العالمية.

أدى نجاحُ عروض الصوت والضوء فى الهرم عام ١٩٦٠ إلى إقامة مسرح أبو الهول المكشوف الذى قدمت عليه فى أغسطس ١٩٦١ فرقة «أولد فيك» الإنجليزية الشهيرة مسرحيتى «روميو وجولييت» لشكسبير و«سانت جان» لبرنارد شو. كذلك شدت فوقه «أم كلثوم» بأغنية «الأطلال» فى حفل لصالح إنقاذ معابد فيله عام ١٩٦٨، وفى سبتمبر ١٩٦٩ أدت عليه فرقة باليه «كوفنت جاردن» الملكية الإنجليزية رقصاتها خلال الاحتفال بالعيد الألفى للقاهرة.

وهكذا بدأت الاستفادة من الأماكن الأثرية فى تقديم العروض الفنية. فتم إعداد المسرح الرومانى بالإسكندرية بمعاونة البعثة البولندية التى كانت تقوم بالتنقيب فى منطقته.

واستخدم صحن وكالة الغورى بالقاهرة. ومؤخرا تابع العالم عروض أوبرا عايدة فى معبد الأقصر، ثم أمام معبد حتشبسوت فى البر الغربى للأقصر.

فى الستينيات وصل جيل الخمسينيات لأقصى نضجة. فقد كتب يوسف إدريس «الفرافير» (١٩٦٤) تطبيقا لآرائه فى تأصيل مسرح مصرى. و«المهزلة الأرضية» (١٩٦٥) و«المخططين» (١٩٦٩). ويؤكد نعمان عاشور عالمه ولغته المسرحية فى «الناس اللى فوق» و«سيما أونطة» و«صنف الحريم» و«عائلة الدوغرى» و«وابور الطحين». وتمثلت فيها أهم خصائص مسرح نعمان عاشور الاجتماعى، وهى تقديم الصراع الطبقى والشخصيات النمطية وإبراز الدوافع الاقتصادية المحركة لها، واعتمد مسرحه على تقديم أنواع من الأسر، يناقش من خلالها أهم القضايا الاجتماعية: الأسرة الثورية والأسرة الرجعية.

وفى الستينيات قدم لطفى الخولى أهم مسرحيتين له: «القضية» (١٩٦٢) والتى يقيم فيها مواجهة بين الإصلاح والثورة، و«الأرانب» (١٩٦٤) مقدما مساهمته فى إهداء مسرح جديد يلغى الحواجز بين الجمهور والعرض المسرحى متأثرا بمسرح بريخت فى المانيا عارضا لحياة الناس العادية. ومن خلالها يقدم مشاكلهم الجديدة ومواقفهم المتناقضة منحازا بالطبع لمبادئ الاشتراكية والعدالة الاجتماعية.

وقدم سعد الدين وهبة مجتمع مصر قبل ثورة يوليو فى «المحروسة» التى قدمها المسرح القومى فى ديسمبر ١٩٦١، وأخرجها له كمال ياسين الذى أخرج له أيضا مسرحيته التالية «كفر البطيخ» التى قدمها المسرح القومى ضمن الاحتفالات بالعيد العاشر لثورة يوليو عام


سعد الدين وهبة

١٩٦٢ . لينتقل فيها إلى مصر بعد ثورة يوليو، والتغيرات التى طرأت على مجتمع القرية المصرية. وفى العام التالى (١٩٦٣) يخرج له سعد أردش مسرحية «السبنسة» التى قدمها المسرح القومى. كما قدم «المسامير» بتأثير هزيمة يونيو ١٩٦٧، مغذيا روح المقاومة من خلال أحداث إحدى القرى المصرية أثناء ثورة ١٩١٩.

وبدأ ألفريد فرج رحلته مع التراث العربى، يستلهم منه طابعه المسرحى المميز فقدم «حلاق بغداد» (١٩٦٤) و«سليمان الحلبى» (١٩٦٥) و«عسكر وحرامية» (١٩٦٦) التى تعتبر نموذجا للتجديد فى المسرح الكوميدى بما اشتملت عليه من قيم اجتماعية، و«على جناح التبريز وتابعه قفة» (١٩٦٩).

وفى الستينيات أيضا يبدأ المسرح الشعرى فى مصر تجسيده الحقيقى من خلال لغة القصيدة الحديثة على يدى الشاعر صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١).

فى مسرحية «ليلى والمجنون» يستعمل صلاح عبد الصبور فقرات من نصوص مأخوذة من الأدبين العربى والغربى. وهذه الفقرات تساعد على تأكيد عنصرى الحب والزمن اللذين تدور حولهما المسرحية، وتؤكد معرفة صلاح عبد الصبور العميقة ليس فقط بالأدب العربى ولكن الغربى أيضا.

وهو فى هذه المسرحية مثلما فى مسرحيته «مأساة الحلاج» - أول أعماله المسرحية الشعرية والتى ظهرت عام ١٩٦٦ ونال عليها جائزة الدولة التشجيعية - و«الأميرة تنتظر» و«بعد أن يموت الملك» شكل علامة بارزة فى تاريخ المسرح الشعرى العربى الحديث تجاوز فيها كل ما سبق. تعامل بحرية مع الشكل المسرحى مثلما تعمل بحرية مع التراث الذى استلهمه. فلقد استخدم شخصيات مثل الحلاج وبشر بن الحارث والملك الخصيب ليتحدث من خلالها عن همومه وأحلامه، مازجا الحياة بالموت، والواقع بما وراءه.

وتقف مسرحية «مسافر ليل» على حدة، فتمثل عبثية الوجود وقسوته فى كوميديا سوداء، كتبها صلاح عبد الصبور متأثرا بالكاتب المسرحى العبثى يوجين يونسكو.

ويظهر جيل مسرحى آخر فى الستينيات، يغذى تلك الشعلة المسرحية التى اتقدت بنيران جديدة. فيظهر رشاد رشدى ونجيب سرور وميخائيل رومان ومحمود دياب وعلى سالم وشوقى عبد الحكيم وغيرهم، يمتزج معهم مخرجون جدد مثل كرم مطاوع وحسين جمعة وكمال ياسين وسمير العصفورى وغيرهم.

يدخل رشاد رشدى عالم المسرح بمسرحيته «الفراشة» (١٩٦٠)، ثم يكتب «رحلة خارج السور» (١٩٦٣) و«خيال الظل» (١٩٦٤) و«اتفرج ياسلام» (١٩٦٥). وهى تنويعات لبحث الإنسان الدائب عن ذاته ومعبرا عن أماناته الفردية، ومهتما فى نفس الوقت بشكله المسرحى.

وفى عام ١٩٦٢ يدخل ميخائيل رومان عالم المسرح ثائرا، يرفض القهر والظلم، باحثا عن شكل مسرحى متميز له، قدم من خلاله «الدخان» و«الحصار» و«الليلة نضحك» و«الوافد» وغيرها.

وواكب محمود دياب (١٩٣٢ - ١٩٨٣) بمسرحه التحولات السياسية والاجتماعية فى مصر مثيرا قضاياها فى معالجاته المسرحية ذات الاتجاه التأصيلى، والتى أنهاها بمسرحيته «أرض لاتنبت الزهور» متخيرا إحدى فترات التاريخ الفرعونى ليعيد تمثيل آرائه. وقد استلهم محمود دياب التراث أيضا فى واحدة من أهم مسرحياته «باب الفتوح» حيث يتراجع دور البطل الفرد المحرك للتاريخ فى حين تتساوى أهمية شخصيات المسرحية، ويزداد تلاحم الفرد مع الجماعة بحيث تصبح الجماعة هى البطل. وتستطيع هذه الجماعة أن تدخل الزمن فى الماضى وتخرج منه إلى زمن مفتوح وممتد لتحقيق أقصى درجات الوعى والفعل الممكنين. وهكذا يتشكل نسقٌ لعلاقة الماضى بالحاضر والمستقبل.

ويعتبر نجيب سرور من أكثر من استفادوا من المؤلف والمخرج المسرحى الألمانى برتولد بريخت وهضم نظريته المسرحية، فى مسرحياته التى قدمها معتمدا على التراث الشعبى المصرى. ففى مسرح نجيب سرور محاولاتٌ للاندماج بين المتفرج والعرض المسرحى وبخاصة البطلُ. مهتما باللغة المسرحية التى تخاطب الجمهور، واستخدام الكورس أو المنشدين فى التوضيح والتعليق على الأحداث، مثلما يبدو بوضوح فى «يابهية وخبرينى».

لقد شهدت الستينياتُ عددا من أهم المسرحيات فى تاريخ المسرح المصرى، وكانت فوق أهميتها الفنية، تنتقدُ النظام والحكم القائم وقتها، وكان النظام يسمح بعرضها مثل «انت اللى قتلت الوحش» لعلى سالم والتى كانت تندد بمسلك رجال المخابرات، و«الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى والتى كانت تنتقد حرب اليمن.

ومع ذلك كانت الرقابة على المصنفات الفنية تعترض على بعض المسرحيات. ويعترف الدكتور ثروت عكاشة فى مذكراته (الجزء الثانى) بأنه أيد رأى الرقابة فى ثلاث مسرحيات فقط وهى: «كدابين الزفة» لأنها «كانت هجوما غير خاف على وزير الداخلية بالذات وعلى النظام بشكل سافر»، ومسرحية «الأستاذ» لسعد الدين وهبة، ومسرحية «المخططين» ليوسف إدريس التى اتخذ معها ثروت عكاشة حلا وسطا وبالتصريح بنشرها فقط فى مجلة «المسرح» الصادرة عن الوزارة بعد أن أصر الاتحاد الاشتراكى على منع عرضها.

بعد هزيمة يونيو تغير الموقف على خشبة المسرح المصرى، لم يعد الانتقاد جافا، بل معجونا فى حزن وأسى شاعرى أحيانا، صوفى أو عبثى، أو سافر أحيانا أخرى. وقدم المسرح المصرى عددا من أهم مسرحياته فى تاريخه حتى الآن: «الزير سالم» تأليف الفريد فرج وإخراج حمدى غيث. فمن خلال ملحمة شعبية معروفة قدم المؤلف عملا مسرحيا إنسانيا شاملا ووضع يده على أهم سمات الشخصية المصرية.

وكتب نعمان عاشور «بلاد بره» يتعرض فيها لموقف من مواقف الطبقة الوسطى التى تميز المؤلف فى تقديمها، وهو الهجرة إلى الخارج.

كما كتب سعد الدين وهبة «المسامير» وقدم نجيب سرور «آه ياليل ياقمر» من إخراج جلال الشرقاوى، وتمثل الهدف الكبير الذى أراد نجيب سرور الوصول إليه حين بدأ التأليف المسرحى من خلال «ياسين وبهية»، فقد انسلخ الإقطاع والأعداء عن القصة، وتركوا الأبطال لمصيرهم. لكن القوى الغاشمة لا تتركهم.

وفى هذه الدراما الإنسانية قدم نجيب سرور كل قدراته كشاعر وكمسرحى، مستعيرا لمسرحه تكنيك المسرح والسينما معاً.

كتب مصطفى محمود «الإنسان والظل» متهما العالم بسحق العاطفة والمشاعر والجرى وراء قوانين جامدة صنعها ليسجن نفسه فيها.

وكتب أحمد رشدى صالح أول مسرحية له بتأثير هزيمة يونيو «راجل فلاح» يقدم فيها لوحة تعبر عن الشعب بإيمانه وخرافاته وفولكلوره.

وقدم محمود دياب «ليالى الحصاد» بعد أن قدم من قبل «الزوبعة» و«الغريب» وفى «ليالى الحصاد» غاص الكاتب فى الريف ليقدمه فى شكل جديد من أشكال المسرح، حيث تبدأ المسرحية بلغة تقترحها جماعة من الفلاحين، يقوم فيها بعضهم بتقليد شخصيات أهل القرية، الذين يشاركون أيضا فى اللعبة. وتنقلب اللعبة فى النهاية إلى محاكمة.

وقدم صلاح عبد الصبور مسرحيته الشعرية الرائعة «مأساة الحلاج» يعرب فيها عن مأساة المثقف نفسه بين الحق والباطل والعدل والظلم من خلال حياة الصوفى المعروف الحلاج ومحاكمته كما كتب على سالم «السما الثامنة» و«لا العفاريت الزرق» و«الراجل اللى ضحك على الملايكة» و«بير القمح».

«بير القمح» شطحة خيال يمكن أن يتحول إلى واقع، فالجرسون يتعلم الآثار، ويرحل إلى الصحراء ليبحث عن القمح الفرعونى فيجده. ويعلم عاملين معه، بل ويقيم مشروعا فى الصحراء تحدث فيه مشاكل غريبة. هذا الموضوع بلاشك أعطى لعلى سالم إمكانيات هائلة فى كتابته الساخرة التى يشرح من خلالها المجتمع.

وقدم «أنيس منصور» ما أسماه بالكوميديا الجادة «فلان الفلانى»، محولا أحداث الواقع بحواره السافر وعباراته السريعة واهتمامه بالتفاصيل إلى كوميديا ساخرة. وكان أنيس قد قدم للمسرح قبل ذلك «مين قتل مين»، وهكذا يصر فى عناوينه على الغموض ليبدأ الجذب من البداية.

لم تقتصر نهضة المسرح فى الستينيات على المصريين بل جاء مخرجون أجانب لإخراج عروض لفرق مصرية للاستفادة بخبراتهم وتجاربهم. مثلما أخرج اليونانى «تاكيس موزيندس»، «حاملات القرابين» على المسرح القومى، وهى الجزء الثانى من ثلاثية «أسخيلوس» و«بجماليون» والتى ترجمها الدكتور لويس عوض. وكان مسرح الجيب قد قدم الجزء الأول من هذه الثلاثية. كما جاء الألمانى «كورت فيت» ليخرج مسرحية بريخت «دائرة الطباشير القوقازية».

وشهدت الستينيات تقديم عروض مسرحية مترجمة. فقدم مسرح الجيب «تانجو» للكاتب البولندى «مورجيك» و«الليلة نرتجل» لبيراندلليو، و«ثورة الفلاحين» للشاعر الإسبانى لوبى دى فيجا، و«زهرة الصبار» و«حب لا ينتهى» للفرنسيين باريه وجريدى.

وشهدت أيضا عروضا لفرق عالمية مثل الأولد فيك التى قدمت «روميو وجولييت» و«جان دارك» على مسرح مكشوف بالهرم.

فى السبعينيات واصل الرواد أيضا عطاءهم. فقدم المسرح القومى عام ١٩٧٢ مسرحية توفيق الحكيم «الأيدى الناعمة» بعد أن كتبها بعشرين سنة فى إطار كوميدى أفلت من قبضة المسرح الذهنى الذى اشتهر به الحكيم. وأذن فى «الايدى الناعمة» بين الحوار والحركة فى إطار تقليدى بسيط، متناولا تغير القيم الاجتماعية بعد ثورة يوليو.

وفى نفس العام قدم مسرح الإسكندرية القومى مسرحية الحكيم أيضاً «الدنيا رواية هزلية» من إخراج حسين جمعة وصمم ملابسها أحد رواد الفن التشكيلى المصرى الحديث السكندريين: «سيف وانلى». وهى

أيضا كوميديا اجتماعية يهرب فيها موظف عاطل إلى عالم الأرواح حلا لفراغه.

واصل يوسف إدريس بحثه في البشر، محاولا الوصول إلى جنس أعلى، أكثر رقيا من الجنسين المعروفين في مسرحياته «الجنس الثالث». وانتقل الفريد فرج من عالم التراث إلى عالم معاصر، فقدم «النار والزيتون» (١٩٧٠) و«زواج على ورقة طلاق» (١٩٧٣).

ويأتي جيل جديد يصب في بحر الإبداع المسرحي المصري الحديث. جيل برز منه ثلاثة من أساتذة الجامعة: سمير سرحان ومحمد عناني وفوزي فهمي.

اتجه فوزي فهمي إلى معالجات درامية من التراث العالمي في مسرحيتيه «عودة الغائب» و«الفارس والأسيرة». في «عودة الغائب» يعالج بشكل عصري أسطورة أوديب اليونانية يحملها بآلام وأحلام مصر ما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، بينما تبدأ مسرحية «الفارس والأسيرة» بالحديث عن الحرب الناشبة بين المدن اليونانية من ناحية وطرواده من ناحية أخرى. وما جرته هذه الحرب من نوازل ومصائب.

والمؤلف عاش مشكلات المجتمع المصري المزمنة مع الحرب والسلام ومن هنا كانت هذه المسرحية التي تتحدث عن الحرب اليونانية الطروادية. وإذا كانت هذه الحرب قد انتهت فأول آثارها عدم عودة حبيب الى حبيبته وفقد أم لوحيدها أو رجل عجوز لابنه او زوجة لزوجها. إنها الحرب المدمرة. ومن هنا طرح هذا السؤال نفسه: أليس هناك من وسيلة غير السيف لحل المشكلات؟ خاصة إذا كانت هذه الحرب لالشيء إلا لاستعراض العضلات ليعيش الحكام في لحظة زهو.

وفي مسرحيته الثالثة «لعبة السلطان» يتجه



الدكتور سمير سرحان والدكتور فوزي فهمي

فوزي فهمي إلى التراث العربي. معتمدا على حادثة قتل هارون الرشيد لجعفر البرمكي وقصص ألف ليلة وليلة ليقدم مسرحية عصرية، ينتصر فيها لقيم العدل من خلال منهج جدلي استثمره في إضاءة هذه القيم.

وفي هذه الفترة أيضا لمع اسم سمير سرحان ومحمد عناني في المسرح المصري استمرارا لجهودهما في التأليف منذ بواكير الستينات. وكانا قد بدأ حياتهما المسرحية بالإعداد المسرحي والترجمة ثم انتقلا إلى التأليف، فاشترك الاثنان في إعداد «من أجل ولدي» ١٩٦٢ و«عندما نحب» ١٩٦٣ وترجمة «الخال فانيا» ١٩٦٤ و«الخرتيت» ١٩٦٤ وكتب الأول مسرحية «الكدب» ١٩٦٥ والثاني «البر الغربي» ١٩٦٤ وفي السبعينيات قدم سمير سرحان «ست الملك» ١٩٧٨ ومحمد عناني «ميت حلاوة» ١٩٧٩.

وامتازت كتابات سمير سرحان باستلهام التاريخ ومزج الأسطورة بالواقع واللغة والشاعرية مثلما فعل في «امرأة العزيز» ١٩٨١

التى قدمت بالمسرح باسم «روض الفرج» واستلهم فيها اسطورة «يوسف وزليخة»، كما استخدم الفانتازيا أحيانا مثلما فعل فى «ملك يبحث عن وظيفة» ١٩٦٨ وبذلك طور الاتجاه الذي يميل إلى الواقعية فى المرحلة الأول، كما تميزت كتابات محمد عنانى بالفانتازيا المقدمة فى إطار كوميدى واقعي، وإن كان قد عاد إلى التاريخ أيضا بعد ذلك فى «الغربان» و«جاسوس فى قصر السلطان».

واشترك الاثنان فى تقديم مسرحيات تسجيلية بارعة مثل «العمر قضية» حول طه حسين ١٩٧٩ و«أمسية محمد فريد» ١٩٨٠، و«رحلة التنوير» حول جهود التنوير فى مصر منذ عصر محمد على حتى العصر الحديث.

كما قام الاثنان بتقديم ترجمات ناجحة لشكسبير على المسرح مثل «حلم ليلة صيف» و«زى ما تحب» التى قدمها سمير سرحان بالعامية المصرية فى تجربة جرئية للغاية، كما قدم محمد عنانى «زوجات مرحات» و«روميو وجوليت».

وكان التنوع الذي تميز به أسلوبهما خاصة المزج بين العامية والفصحى، والشعر والنثر، وحدة المعالجة كفيلا بالحفاظ على حيوية المسرح الجاد واجتذاب الجماهير بل وإبقاء مفهوم الدراما الجادة التى كان يكتبها سمير سرحان ومحمد عناني وفوزى فهمى نابضا بالحياة، قادرا على الصمود فى وجه تيار المسرح التجارى الذى كان يجتذب الجماهير بالفكاهة وفنون الرقص والهزل المختلفة اثناء فترة السبعينيات ويهدد بإنهيار المسرح المصرى، ولذلك فإن تيار الدراما الجادة أنقذ المسرح المصرى فى فترة حاسمة من غياب مفهوم المسرح الذي يعترف به عالمنا المعاصر.

وقد شهدت السبعينياتُ ظهورَ اثنين من مؤلفى المسرح الذين اكتشفتهما الثقافة الجماهيرية واحتضنتهما . . . . فجاءا من أقاليمهما الى القاهرة، ليبرزا فيها : يسرى الجندى وأبو العلا السلامونى. ويلجأ الاثنان إلى التراث أيضا منهلا لرؤاهما المعاصرة.

يستفيد يسرى الجندى بالتراث الشعبى ويهتم به. فيقدم « عاشق المداحين » احتفالا بدور زكريا الحجاوى فى إحياء الفن الشعبى والحفاظ عليه. وقد كتب يسرى عملين آخرين احتفاء بآخرين : حدث فى وادى الجن » عن الرائدين الشاعرين أحمد شوقى وحافظ إبراهيم و«سلطان زمانة» عن الرائد الموسيقى «سيد درويش» وفى « ياعنترة» يعتمد يسرى الجندى على سيرة الشاعر الجاهلى والمحارب عنترة بن شداد، ليقدم يسرى اجتهاده فى شكل المسرح المصرى.

وقريبا منه أبدع محمد أبو العلا السلامونى مثلما نرى فى مسرحيته «مآذن المحروسة» التى قدمت على شكل حلقة فى فناء وكالة الغورى عام ١٩٨٣، معيدا أحداثا منتقاة من تاريخ القاهرة « المحروسة».

ومن أهم الأحداث المسرحية فى نهاية السبعينيات ظهورُ ثنائى مسرحى قدم تجربة متميزة فى مسرح القطاع الخاص، أعنى الكاتب لينين الرملى والممثل المخرج محمد صبحى.

كانت بدايتهما شديدة الجاذبية فى إطار كوميدى دون ادعاءات فكرية أو سياسية عميقة أومعقدة . . قدما كوميديا ناجحة فى «انتهى الدرس ياغبى» ليكونا فى بداية الثمانينيات فرقة «استديو ٨٠» ويقدمان معا عددا من أنجح مسرحيات القطاع الخاص فى الثمانينيات. «المهزوز» و«أنت حر» و«الهمجى» وتخاريف» وجهة نظر» ينجحان فيها فى تقديم نموذج راق ونظيف لمسرح القطاع الخاص فى الوقت الّذى سادت فيه خلال سنوات الثمانينيات مسرحياتٌ أقرب الى «الكاباريه» لكن لينين الرملى قدم على المسرح القومى

«أهلا يابكوات» التى أخرجها عصام السيد ، يرجع فيها إلى عصر المماليك مؤكدا أننا نعيش الماضى فى الحاضر . وقدم على المسرح الكوميدى «عفريت لكل مواطن» .

وكان هناك فنان آخر يؤكد نفس النموذج «المحترم» لمسرح القطاع الخاص هو جلال الشرقاوى بعروض فرقته «مسرح الفن» والتى قدمت على سبيل المثال مسرحية « انقلاب» عام ١٩٨٨ التى قدم فيها الكاتب صلاح جاهين رؤية عصرية لقصة الحب المعروفة بين قيس وليلى ، ورؤية شاملة للمتغيرات الاجتماعية خلال سنوات السبعينيات والثمانينيات .

ولايمكن أن نجد خطا محوريا هاما فى المسرح المصرى الذى ظهر في الثمانينيات ، بل جزر أو عروض متفرقة لاخط فكرى واحد ، أو خط فنى واحد ولاحتى خطوط فكرية أو فنية متصارعة . يتضح ذلك بجلاء فى عروض موسم ١٩٨٢ - ١٩٨٣ على سبيل المثال .

فيقدم مخرج من جيل الخمسينيات عبد الرحيم الزرقانى مسرحية لكاتب جديد عاطف الغمرى هى «بيت الأصول» أقرب إلى مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية تناقش قضية حرية الرأى وأهميتها . . . وقد قدم الزرقانى عرضا آخر لمؤلف جديد أيضا «الثأر ورحلة العذاب» تأليف محمد أبوالعلاالسلامونى .

ويخرج حسين جمعة ترجمة الدكتور سمير سرحان العامية لمسرحية شكسبير الشهيرة «حلم ليلة صيف» ويكتب « ناجى جورج» مسرحية «لعبة اسمها الفلوس» . . . بينما أقبل الكاتب على سالم والممثل والمخرج نور الشريف على تجربة هامة فى تكوينهما لمسرح الممثل الذى لم يستمر للأسف . وقدما «سهرة مع الضحك» وشهد المسرح القومى مسرحية «البهلوان » ليوسف إدريس بما فيها من نقد سياسى واجتماعى لاذع .

وفى الوقت الذى كانت تمثل فيه شادية وسهير البابلى «رائعتهما !! ريا وسكينة» على المسرح الخاص ، كان المسرح الحديث يقدم «الرهائن» نأليف الدكتور عبد العزيز حموده وإخراج فهمى الخولى . وهكذا فى موسم واحد .

وقرب نهاية الثمانينيات شهدت مصر ظاهرة رائعة . هى الأصل فى تجدد حيوية المسرح المصرى ، هى بداية ظهور فرق حرة من هواة المسرح ، من أبرزها فرقة الورشة التى أسسها حسن الجريتلى وبدأت نشاطها عام ١٩٨٧ ، وقدمت عرض بيتر هاندكه «يموت المعلم» مقدمة تجارب مسرحية جديدة بالفعل ومفيدة ، مثل «داير داير» و«غزير الليل» معتمدة على أسلوب العمل الجماعى وبساطة التنفيذ وإحياء الفنون الشعبية التى كادت تنقرض مثل خيال الظل ورواية السير الشعبية .

كما تأسست الجمعية المصرية لهواة المسرح بجهود عمروابن الناقد المسرحى الكبير فؤاد دوارة لتجمع عددا كبيرا من فرق الهواة ، وتحاول أن تعينهم على تقديم عروضهم .

وهناك أسماء جديرة بالذكر من الأسماء الجديدة فى الثمانينيات ، منها الكاتب كرم النجار الذى تألق فى مسرحيته المونودراما «الحصان» والتى ساعدت الفنانة القديرة سناء جميل والمخرج الكبير أحمد زكى على تألقها أكثر .

والكاتب السيد محمد على الذي بزغ فى عرضه الشعبى المدهش « المحبظاتية» والذى سجل أيضا بزوغ مخرج من أفضل مخرجى جيله هو محسن حلمى . وكذلك المخرج حسام عطا فى إخلاصه النادر لمسرح الطفل الذى قدم له تجارب جديدة مثل : «أسد وأرانب»١٩٨٦ و«الطائر الأزرق»١٩٨٧ و«حلم ليلة صيف» (١٩٨٨) و«البيرالعجيب» (١٩٨٩) .

الموسيقى

شيد الخديو اسماعيل على عجل دار الأوبرا المصرية فى القاهرة عام ١٨٦٩ للمشاركة فى احتفالات قناة السويس ، مستخدما الأخشاب فى البناء ، وكانت تفتقد إلى الآلات الميكانيكية وقاعات التدريبات والمكتبة . وكانت تضم ٧٥٠ مقعدا فقط ولايتسع مكان الأوركسترا إلا لخمسين عازفا . ولم يكن ممكنا تكييفها صيفا .

فى الخطة الخمسية ١٩٦٠ - ١٩٦٥ تم تخصيص مليون جنيه لإنشاء دار أوبرا جديدة ووقع الاختيار على حديقة الحرية بالجزيرة بالقاهرة لإقامتها على مساحة ١٠ آلاف متر مربع . وتم بالفعل وضعُ حجر الأساس فى ٢٣ يوليو ١٩٦٢ .

إلا أنه وبدلا من إقامة دار الأوبرا الجديدة أقيم فى نفس المكان فندق سياحى فاخر وذلك بعد أن احترقت دار الأوبرا القديمة فى ذلك الصباح المشئوم من عام ١٩٧١ .

فاستُخدم مسرحُ الجمهورية غيرُ البعيد عن الأوبرا القديمة ليكون مؤقتا مقرا لعروض فرق الأوبرا والباليه .

وكان على عشاق ذلك الفن أن ينتظروا أكثر من خمسة عشر عاما ، لتمنح اليابان مبنى المركز الثقافى القومى على الجانب المقابل لحديقة الحرية الذى استخدمت قاعته الكبرى لتكون مقرا لعروض دار الأوبرا المصرية . وفى عهد فتحى رضوان أنشأت وزارة الإرشاد القومى وبرعاية يحى حقى فرقة المسرح الغنائى التى قدمت أوبريت «ياليل ياعين» ثم تطورت عروضها فقدمت أوبريت «الأرملة الطروب» الذى قام - عبد الرحمن الخميسى بتعريبها عن فرانز ليهار .

وقد شهدت هذه الفرقة فترات متقطعة من النشاط قدمت خلالها عددا من الأعمال الهامة وشهدت الفرقة فترة من الازدهار أثناء ادارة الفنانة منار أبوهيف لها .

عام ١٩٥٦ بادرت الإذاعة المصرية بإنشاء أوركسترا الإذاعة . وكانت تشارك فى ميزانيته مع دار الإذاعة مصلحة الفنون ومصلحة السياحة .

وفى العام التالى ١٩٥٧ أوصى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بنقل تبعية الأوركسترا إلى دار الأوبرا المصرية .

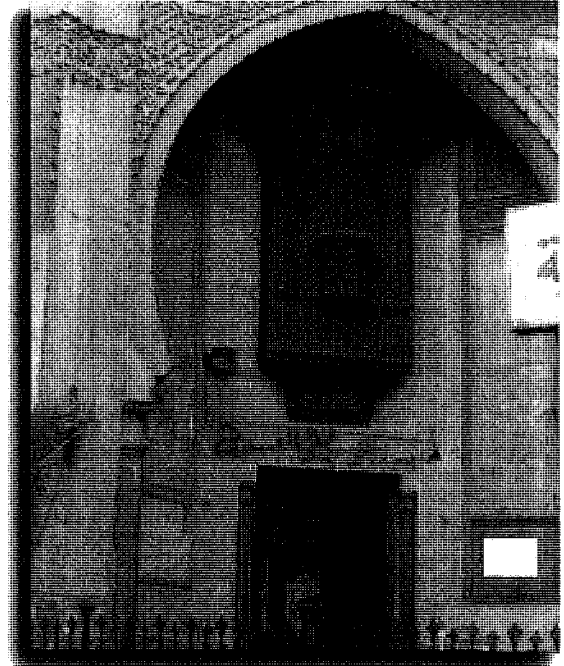
ومع بداية عام ١٩٥٩ تحول هذا الأوركسترا إلى أوركسترا القاهرة السيمفونى . وبدأت وزارة الثقافة فى إيفاد عدد من أعضاء الأوركسترا فى منح فى الخارج للعزف والقيادة . وقد عادت هذه البعثات ليبرز منها قادة أوركسترا مصريون لأول مرة نذكر منهم : شعبان أبو السعد وسيد عوض وطه ناجى ويوسف السيسى وكمال هلال ومصطفى ناجى وأحمد الصعيدى . ورفعت عدد العازفين إلى ٨٠ عازفا . وأضافت إلى الأوركسترا فريقا للغناء الجماعى «كورال» كان الأوركسترا يقدم حفلات أسبوعية صباحا للطلبة بأسعار رمزية ومساء للجمهور . واتبع نظام قادة الأوركسترا الزائرين لتبادل الخبرات .

وبدء تقديم مؤلفين موسيقيين مصريين مثل

المهندس المعماري أبوبكر خيرت الذي قلده جمال عبد الناصر وسام الاستحقاق في أول حفل سيمفوني يحضره رئيس مصري عام ١٩٥٨ ، وكذلك بدأ الأوركسترا في تقديم مؤلفات يوسف جريس وعزيز الشوان وحسين رشيد وجمال عبد الرحيم ويوسف شوقي ورفعت جرانة وغيرهم . وخرج الأوركسترا من دار الأوبرا يقدم عزفه في سينما قصر النيل والتي قاد فيها أوركسترا القاهرة السيمفوني المؤلف الموسيقي الروسي الشهير «آرام خاتشاتوريان» وكان يدير الأوركسترا في تلك الفترة الفنان صالح عبدون.

وقد تألق من خريجي معهد الكونسرفتوار عازفون مصريون وصلوا الى مكانة عالمية مثل : عازف البيانو رمزي يسيّ وعازفة البيانو مشيرة عيسى وعازف الكمان حسين شراره وعازفة الفلوت إيناس عبد الدايم وغيرهم وغيرهم .

وبعد افتتاح دار الأوبرا الجديدة دمج فيها البيت الفني للموسيقى بفرقه ومنها الأوركسترا، فأعيد تنظيمة وأرتفع عدد عازفيه ليزيدعلى المائة عازف تحت إدارة الفنان د. مصطفى ناجي . وشهد حفلات هامة قاده



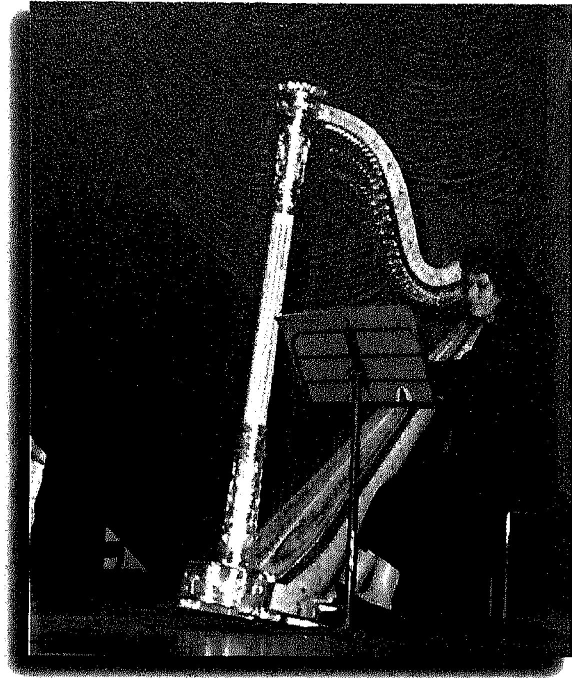
معهد الموسيقى العربية



دار الأوبرا المصرية

فيها وشاركه في العزف عدد من أكبر قادة وعازفي الأوركسترا في العام مثل مينهون وغيره. تكونت فرقة باليه القاهرة من خريجي وطلبة معهد الباليه عام ١٩٦٧ وكانت باكورة أعماله باليه «نافورة بختش سراي» لأصافييف وأخرجه مدير مسرح البولشوي وقتها «ليونير لافروفسكي » على مسرح دار الأوبرا . ومن أهم الاعمال التي قدمتها الفرقة خلال الستينيات باليهات : جيزيل لادولف أدم، و«دون كيشوت» «للودفيج مينكوس، ومقتطفات من «بحيرة البجع » و« كسارة البندق » لتشايكوفسكي. وفي موسم ١٩٦٩ أخرج الراقص العالمي الفرنسي سيرج ليفار لباليه القاهرة باليه«دافنسي وكلوية» الذي ألف موسيقاه المؤلف الفرنسي موريس رافيل، وكذلك «أمسية جنى الغاب» للمؤلف الموسيقى ديبوسي، وقاد أوركسترا القاهرة السيمفوني في هذه العروض جون لوى جوبير قائد أوركسترا ليون الفرنسية ».

ولقد تألق من أبناء هذه الفرقة نجوم على أعلى مستوى مثل : ماجدة صالح وعليه عبد الرازق ، مايا سليم ، كما انتشر منهم في العالم



عازفة من أوركسترا القاهرة السميفونى

أمثال : رضا شتا فى سويسرا وشقيقه حسن فى أستراليا وجمال يسرى فى ألمانيا وغيرهم . . .

خلال عام ١٩٦٨ اقترحت د . سمحة الخولى تكوين « فرقة للموسيقى العربية» لحماية التراث الموسيقى العربى وتقديمه فى صوره نقية . وتكونت الفرقة بقيادة المايسترو عبد الحليم نويرة الذى ظل على رأسها حتى وفاته . وقد طافت الفرقة بالعديد من الدول ولقيت ترحيبا واستحسانا كبيرين . وأقبل الجمهور فى مصر على حفلاتها التى كانت تقدم على مسرح سيد درويش بالهرم . ولقد نقلت الفرقة فنون العزف والغناء العربى إلى لون جديد راق سُرعان ما انتشر ، وأقبل الجمهور على حفلاتها ، وشراء شرائطها . ومن هذه الفرقة ظهر نجوم جدد لغناء عربى جديد .

وبعد افتتاح دار الأوبرا الجديدة ، أنشأت فرقة جديدة للموسيقى العربية باسم « الفرقة القومية» وتولى قيادتها المايسترو سليم سحاب . ولقد لعبت هذه الفرقة دورا هاما فى إحياء هذا الفن الجماعى بعد أن كاد يخبو ، وإعادة التفاف الجمهور حوله مرة أخرى .

وفى بداية تكوين فرقة الأوبرا جربت تقديم أعمال مترجمة الى اللغة العربية ، فقدمت أوبريت « الأرملة الطروب» لفرانزليهار .

وبعد عشر سنوات تقريبا ، وفى ١٩٦٩ أعادت نفس التجربة بتقديم أعظم أعمال «إيفور نوفيللوبل» « السنوات الراقصة» التى قدمتها باسم « حياة فنان » وقامت د. رتيبة الحفنى ببطولتها .

وبعد ٢٥ سنة أخرى أعادت الأوبرا التجربة ذاتها على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية الجديدة التابعة للمركز الثقافى القومى .

ومن الأعمال الأوبرالية الهامة التى قدمتها فرقة الأوبرا فى دارها القديمة «لاترافياتا» لفردى و «البوهيمية » و« مدام بترفلاى «لبوتشينى و «أورفيوس» لجوك . لكنها كانت تقدم هذه الأعمال بفنانين مصريين ومخرجين أجانب .

وقد استمدت فرقة الأوبرا نجومها من خريجى قسم الغناء فى المعهد العالى للموسيقى (الكونسرفتوار) . وأصبح لديها أصوات ذات سمعة عالمية مثل جابر البلتاجى وصبحى بدير ورضا الوكيل وإيمان عبد الدايم .



فرقة باليه أوبرا القاهرة

الفن التشكيلى

بدأ تاريخ الفن التشكيلى الحديث فى مصر مع بداية متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٠٤ عندما قبلت بلدية الإسكندرية ٢١٠ لوحة من مقتنى ألمانى «إدوار فريد هام» و ٥٠٠ جنيه ذهبا مشترطا أن تقيم البلدية متحفا لها . فاستأجرت البلدية شقة بشارع فؤاد .

وفى عام ١٩٢٦ وهب البارون شارل دى منشة فيلا فى حى محرم بك لتكون مكتبة البلدية ومتحفا . وأقيم فيها متحف الفنون الجميلة الذى افتتحته حكومة الثورة فى يوليو ١٩٥٤ . وفى العام التالى ١٩٥٥ أقيم فى المتحف أول بينالى لدول حوض البحر المتوسط باسم الإسكندرية لربط ثقافات وفنون هذه الدول بما فيها من سمات مشتركة بتأثير العوامل الجغرافية والتاريخية واشتراكها فى نفس البحر .

ولم يقتصر اهتمام حكومة الثورة بالفنون التشكيلية فى الإسكندرية على متحفها ، بل أنشأت عام ١٩٥٧ كلية الفنون الجميلة هناك وعينت المثال النوبى أحمد عثمان أول عميد لها .

فى القاهرة أنشأ الأمير يوسف كمال أول مدرسة للفنون الجميلة فى مصر . فتحت أبوابها فى ١٢ مايو ١٩٠٨ بشارع درب الجماميز ، وكان النحات العظيم محمود مختار أول من التحق بها . وكان مدرسوها من الأجانب .

وفى يونيو ١٩١٠ أصبحت تحت إشراف الجامعة الأهلية ، ثم وفى أكتوبر من نفس العام أُلحقت بإدارة التعليم الفنى بوزارة المعارف .

وفى عام ١٩٢٣ انتقل مقرها إلى الدرب الجديد بميدان السيدة زينب حتى عام ١٩٢٧ . عام ١٩٢٨ بدأ تمصير المدرسة وأصبحت مدرسة عليا ، ثم أطلق عليها اسم الكلية الملكية للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ وفى عام ١٩٦١ تم ضمها إلى وزارة التعليم العالى ، وضمت إلى جامعة حلوان عام ١٩٧٥ .

وقد نشأت كلية الفنون التطبيقية أولا من داخل مدرسة الفنون الجميلة عندما أنشئ بها عام ١٩٠٩ قسمٌ للفنون والصناعات الزخرفية استقل عام ١٩١٨ «كمدرسة الفنون والزخارف المصرية» والتى تغير اسمها عام ١٩٤١ إلى «مدرسة الفنون التطبيقية العليا» وفى ١٩٥٠ تغيرت إلى « الكلية الملكية للفنون التطبيقية العليا» . وقد بدأت فى العام الدراسى ١٩٥٦ — ١٩٥٧ لأول مرة فى قبول طالبين بها .

عندما انتهت الحرب العالمية الأولي ، بدأ إعداد أول فوج من مدرسة المعلمين العليا للتخصص فى تدريس الرسم ، وسافرت أول بعثة إلى انجلترا عام ١٩٢٠ كان من بينها أستاذ الرياضيات حبيب جورجى الذى تخصص فى دراسة طرق التربية الفنية ولعب دورابعد ذلك فى تخريج عدد من أهم الفنانين التشكيليين المصريين .

وقد أنشأ معهد التربية الفنية بالقاهرة عام ١٩٣٧ ، الذى تغيّر اسمه عام ١٩٧٣ إلى «كلية التربية الفنية» وانضمت إلى جامعة حلوان عام

١٩٧٥ . تخرج من المعهد أعلام مثلُ حسين يوسف أمين حامد سعيد وسعد الخادم وأبوصالح الألفى وأبوخليل لطفى وغيرهم كان على الفنانين التشكيليين المصريين بمختلف فروعهم الفنية أن ينتظروا حتى ١٩٧٦ ليصدر القانون رقم (٨٣) بإنشاء نقابتهم . ولينتظروا عامين آخرين حتى تبدأ بالفعل، ويُنتخب الفنانُ عباس شهدى كأول نقيب للفنانين التشكيليين .

وفى نفس العام (١٩٧٦) صدر قرار جمهورى بإنشاء كلية جديدة للفنون الجميلة فى مصر، ولكنها هذه المرة فى الصعيد (المنيا) .

الأكاديمية المصرية للفنون بروما من مؤسسات الفنون التشكيلية التى لعبت دورا هاما فى الحياة الفنية لعدد كبير من الفنانين المصريين . وقد نبتت فكرتها فى ذهن المصور الشاب راغب عياد عام ١٩٢٤ عندما كان مبعوثا فى روما حيث شاهد أكاديميات لدول أخرى هناك تضم طلاب الفنون .

وقد بدأت الأكاديمية المصرية عام ١٩٢٩ وعُين الفنانُ سحاب ألماظ مسئولا عنها ، وكان مبعوثا هناك لدراسة الفن . وكانت الأكاديمية تابعة لوزارة المعارف العمومية (التربية والتعليم) . ولم يُعين مدير للأكاديمية حتى انتهاء الحرب العالمية الثانية ، فعُين الفنانُ محمد ناجى عام ١٩٤٧ كأول مدير لها ، وفى عام ١٩٦٦ بدأت الأكاديمية نشاطها فى المبنى الجديد (الحالي) الذى أقامته مصر فى حدائق بورجيزى بروما ، وقد وضعت الحكومة الإيطالية تمثالا لأمير الشعراء أحمد شوقى نحته جمال السجينى فى ميدان ملاصق للأكاديمية .

فى عام ١٩٧٥ صدر قانون جائزة الدولة للإبداع الفنى لتشجيع الفنانين بقضاء فترة من إبداعهم فى الأكاديمية لكن لم يستفد منه حتى عام ١٩٨٤ سوى ٤ فنانين .

وفى ١٩٨٤ صدر تعديل له برقم ٤٩ إلا أنه لم يُنفذ أيضا . حتى عمل الفنان فاروق حسنى بعد توليه الوزارة فى أكتوبر ١٩٨٧ على إصدار قانون جديد بدأ تنفيذه كما بدأت ثمارُه تظهر .

عام ١٩٢٨ أنشئت مراقبة الفنون الجميلة فى وزارة المعارف العمومية (التربية والتعليم بعد ذلك) ، ثم تحولت إلى مراقبة عامة ثم إدارة عامة فى وزارة الثقافة بعد إنشائها عام ١٩٥٨ ، وتولى إدارتها الفنان صلاح طاهر .

وفى ١٩٦٦ ضُمت إليها الإدارة العامة للمتاحف التى نشأت عام ١٩٥٩ ، وتولى إدارتها الفنان عبد القادر رزق الذى كان مديرا للمتاحف الفنية . وقد ابتكر عبد القادر رزق عام ١٩٦٩ فكرة إقامة المعرض القومى العام للفنون التشكيلية بهدف تقديم صورة بانورامية سنوية للإبداع المصرى التشكيلى وتشجيع المؤسسات والأفراد على اقتناء الأعمال الفنية .

وبعد تقاعده عام ١٩٧٢ تولى عبد الحميد حمدى الإدارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف العامة التى تحولت فى عهده إلى الهيئة العامة للفنون والآداب لتضم أيضا أكاديمية الفنون وإدارتى الأدب والتفرغ . وقد ألغيت هذه الهيئة مع إنشاء المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٠ وأنشئ بدلا منها المركز القومى للفنون التشكيلية .

افتتح متحفُ الفن الحديث عام ١٩٣٠ فى قصر موصيرى بشارع فؤاد الأول (٢٦ يوليو حاليا) ، وانتقل عام ١٩٣٧ إلى قصر هدى شعراوى بالقرب من باب اللوق لينتقل مرة أخرى إلى قصر الكونت زغيب بشارع قصر النيل الذى هُدم عام ١٩٦٤ بزعم إقامة فندق سياحى لم يقم حتى الآن . لينتقل المتحف مرة ثالثة إلى فيلا فى ميدان فينى بالدقي . لينتقل مرة رابعة بعد إنشاء مبناه الحديث فى الجزيرة بين دار الأوبرا الجديدة ونقابة التشكيليين .

وقد اهتمت حكومة ثورة يوليو بإنشاء

المتاحف القومية والفنية فافتتحت عام ١٩٥٩ متحفى جواد حسنى ببور فؤاد والمقاومة الشعبية ببورسعيد. وافتتحت عام ١٩٦٠ متحفى المنصورة القومى (دار ابن لقمان) ودنشواى، وافتتحت عام ١٩٦٢ متاحف محمد محمود خليل والجزيرة ومحمود مختار بالقاهرة وافتتحت فى مايو من عام ١٩٦٨ متحف محمد ناجى بالهرم وعام ١٩٧٢ متحف محمود سعيد بالإسكندرية.

مع العيد العاشر لثورة يوليو (١٩٦٢) تم افتتاح متحف المثال محمود مختار بحديقة الحرية بالجزيرة، وقد صمم مبناه المعمارى رمسيس ويصا واصف ليضم أعمال رائد فن النحت الحديث فى مصر.

وفى نفس العيد (١٩٦٢) تم افتتاحُ متحف محمد محمود خليل وحرمه فى بيته بالجيزة تنفيذا لوصيته ليضم مقتنياته الفنية العظيمة من أعمال رواد المدرسة التأثيرية الأوربيين.

وبعد تولّى الرئيس السادات السلطة عام ١٩٧٠ تم نقلُ محتويات المتحف إلى قصر عمرو إبراهيم بالزمالك، وأخذت رئاسة الجمهورية مبنى المتحف الأصلى حيث كان ملاصقا لبيت الرئيس السادات.

وفى ١٤ يونيو ١٩٧٥ أعيد افتتاحُ متحف محمد محمود خليل فى مقره الجديد بقصر الأمير عمرو إبراهيم فى شارع الشيخ المرصفى بالزمالك، بعد نقل مقتنياته إليه من مقره الأصلى.

لكن الفنان فاروق حسنى ينجح بعد توليه وزارة الثقافة، ليس فقط فى إعادة المقتنيات إلى بيتها، وإنما فى تطوير المتحف على أحدث مستوى عالمى ليفتتحه الرئيس حسنى مبارك عام ١٩٩٥.

حتى نهاية عام ١٩٦٦ كان لوزارة الثقافة قاعتان فقط للمعارض الفنية هى: «الفنون الجميلة» فى الغرفة التجارية بباب اللوق، و«إخناتون» وكانت القاعتان مستأجرتين. وبعد ذلك أضافت الوزارة قاعتين أخريين فى مقر الاتحاد الاشتراكى وأخرى فى أرض المعارض بالجزيرة والتى تحولت بعد ذلك إلى قاعة «النيل».

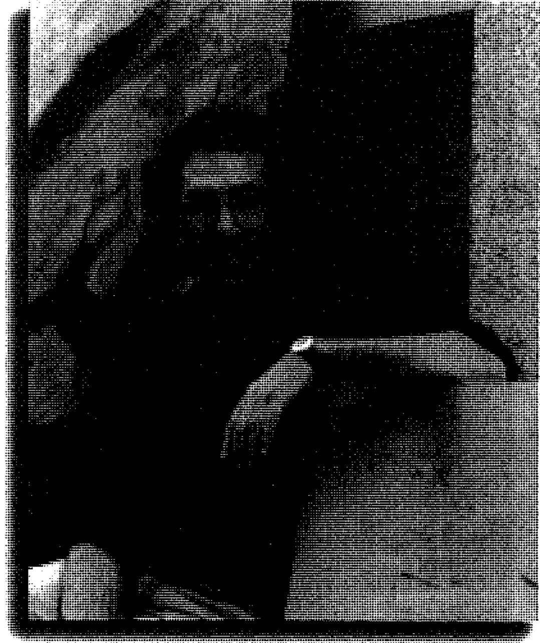
وبدأت الوزارة فى عام ١٩٦٧ فى اقامة سوق لبيع الإنتاج الفنى سنويا. توقف بعد ذلك بسنوات.

ذهب الفنان محمد عبد المنعم مراد فى أكتوبر ١٩٦٧ إلى فرنسا للتدريب واكتساب خبرة لإنشاء مركز للنسجيات المرسمة. وبعد عودته تم اختيارُ مبنى متحف الركائب بحلوان لإقامة المشروع. ووافقت فرنسا على إعطاء ست منح لمصر عام ١٩٦٨ لدراسة الرسم والصباغة والنسيج فى معهد «أوبيسون» الحكومى وبعد عودتهم بدأ العمل تحت إشراف مراد غالب. وبدأ الإنتاج بالفعل. واستمر المركز على حاله إلى أن تم تطويره وإعادة افتتاحه عام ١٩٩٥.

الواقع أن مصر لم تعرف الفنون التشكيلية الحديثة إلا مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة فى أوائل القرن العشرين. ومع افتتاح هذه المدرسة تعلّم وبزغ عدد من الفنانين المصريين الذين بدءوا تراثا حديثا، لكنه قوى ومجيد، لهذه الفنون فى مصر.

أسس هذا التراث فى النحت المثال العظيم محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) الذى استلهم التراث الفرعونى والروح الوطنية المصرية فى قواعد كلاسيكية غربية تبدو جلية فى أعماله المشهورة مثل نهضة مصر وحارس الحقول وعروس النيل الذى اقتناه متحف «جودى بوم» فى باريس وتمثال سعد زغلول المعتز أمام كوبرى قصر النيل بالقاهرة وغيرها مما يمتلئ بها متحفه بالجزيرة بالقاهرة.

وأسس فنّ التصوير الحديث جيلٌ من الرواد على رأسهم راغب عياد (١٨٩٢ -١٩٨٢)


الفنان فاروق حسنى

الذى وجد أيضا فى التراث الفرعونى خير مدرس له ، واتجه كذلك إلى الشعب المصرى فرسم الفلاحين والأسواق والأفراح الشعبية بأسلوب تعبيرى . شاركه يوسف كامل (١٨٩١- ١٩٧١) بإنتاج غزير بأسلوب تأثيرى مهتما بالطبيعة المصرية حيث الضوء الساطع والحقول والزهور .

ومن المؤسسين أحمد صبرى (١٨٨٩- ١٩٥٥) الذى اهتم بتصوير الأشخاص والوجوه بلمسات حساسة قوية وألوان شفافة وصريحة . ومعه محمد حسن (١٨٩٢-١٩٦١) الذى بدأ بالرسوم الكاريكاتورية ، ثم اتجه إلى التصوير الزيتى بشكل أكاديمى يحمل براعة الأداء والتمكن فى اللون والخط والتكوين .

ومن جيل الرواد فى النحت عثمان مرتضى (١٨٩٦-١٩٢٥) ومحمود حسن (١٨٩٩-١٩٥٥) الذى نحت تماثيل شعبية تصور كبار الشخصيات المصرية ساهم بها فى إنشاء متحف الشمع .

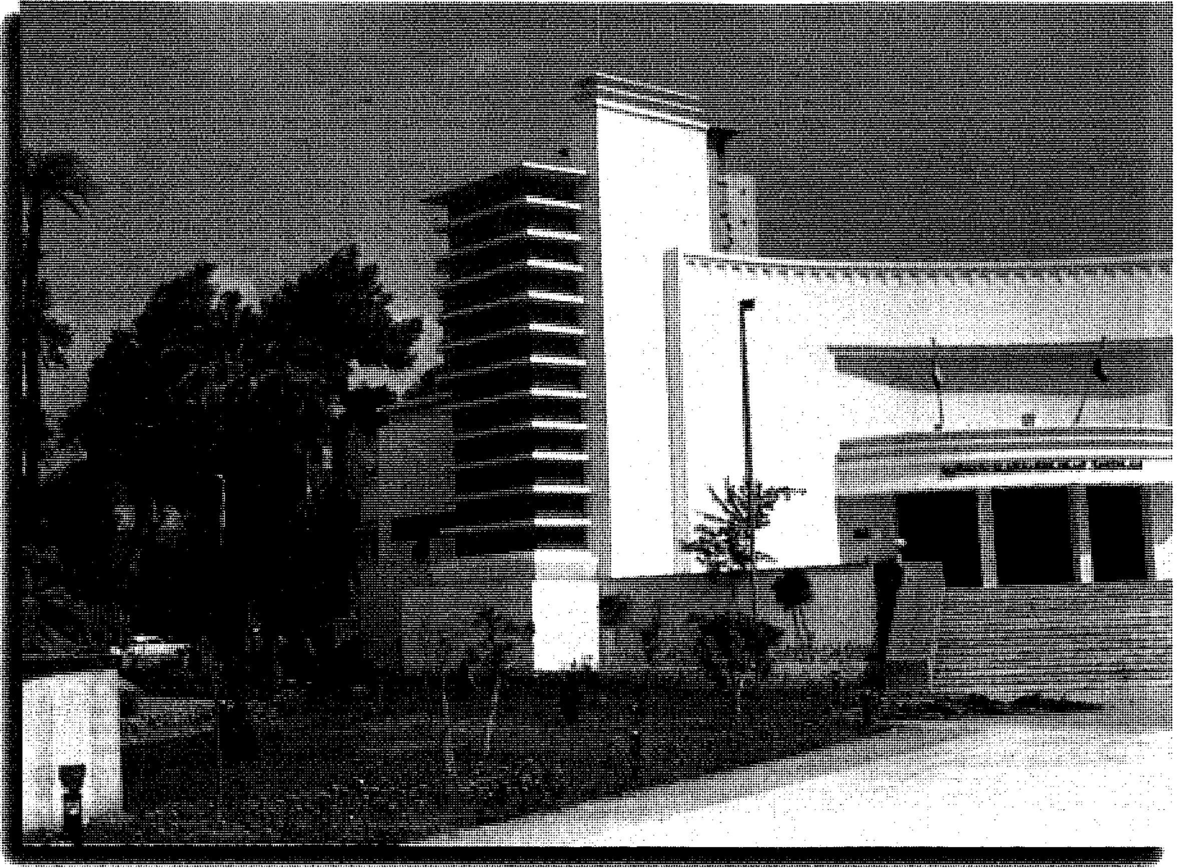
وقد لعبت مدرسةُ الفنون الجميلة (ثم الكلية فيما بعد) دورا هاما فى تخريج جيل تال من الفنانين المصريين ، أمثال عبد الحميد حمدى وصلاح عبد الكريم فى النحت وكامل مصطفى وحسنى البنانى فى التصوير ، وعبد الله جوهر وكمال أمين فى الحفر ، وحسن صادق فى الخزف .

وقد هيأت المدرسة منذ عام ١٩٤٢ مرسما فى الأقصر يقضى فيه الفنانون فترات من التفرغ الفنى وسط هذا التاريخ العريق . إلا أن المرسم أغلق بعد ذلك .

وكان للقسم الحر الذى أقامته المدرسة أيضا عام ١٩٤٢ دور فى تخريج عدد من الفنانين المتميزين منهم محمد صبرى الذى تفوق فى الرسم بألوان الباستيل ومحمد جسين هجرس وسعد كامل صاحب التجربة المميزة فى نسيج الكليم برسوم وتصميمات شعبية والنحات فاروق إبراهيم وغيرهم .

على الجانب الآخر وفى الإسكندرية كانت مراسم الفنانين تؤدى دورا بديلا عن مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة . وكان السكندريون يدرسون على أيدى فنانين أجانب مثل الإيطالى «آرتوروزانييري» الذى درس على يديه عام ١٩١٥ الرائد المصور محمود سعيد (١٨٩٧- ١٩٦٤) والفنان المصور محمد ناجى (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ، وبعدهما الأخوان سيف وأدهم وانلي . ولأدهم مجموعة رسوم سريعة بالقلم والألوان المائية على مستوى عالمى . وقد رسم مع أخيه سيف الحياة اليومية فى الإسكندرية وبهلوانات السيرك وراقصات الباليه .

من هذا الجيل السكندرى البارز المصورة عفت ناجى شقيقة محمد ناجى التى بدأت متأثرة بشقيقها ، ثم اتجهت إلى طابع شعبى وبخاصة الاهتمام بالطلاسم والتعاويذ . والمصور محمد حامد عويس الذى تميز بلوحاته ذات الأسلوب الصريح التذكارى ومعالجة الأحداث السياسية بأسلوب رمزى وكذلك



قاعة النيل للفنون التشكيلية

كامل مصطفى وهو من أقطاب الاتجاه التأثيرى فى مصر. ورسم العديد من اللوحات التاريخية وسجل وجوه الأشخاص ومناظر البحر والصيادين والنحات محمود موسى شديدُ الشغف بالنحت المصرى القديم وقد تخصص فى الخامات الصلدة كالجرانيت والكوارتز.

والواقع أن الساحة الفنية التشكيلية قبل الثورة كانت تموج بحركات التجديد والتمرد مثلها مثل الساحات الأدبية والفكرية والفنية الأخرى. تمثلت هذه الحركات فى الجماعات الفنية التى نشأت وبدأت بجماعة «المحاولون» (١٩٣٤) التى أسسها اثنان من الأجانب «جول ليفى والبرت ساليتل» وأصدرت مجلة بالفرنسية « أنايفور Un Effort» أو «مجهود» وجماعة الشرقيين الجدد (١٩٣٧) التى شارك فيها عدد من الفنانين المصريين والمتمصرين، مثلما حدث فى الجماعة التالية لها « الفن والحرية» (١٩٣٩) الأكثر تأثيرا فى تاريخ مسيرة الفن الحديث فى مصر بعد جيل الرواد. فقد أسس هذه الجماعة الكاتب جورج حنين مع الفنانين رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى وغيرهم كانوا أول من أدخل مفهوم وفنون السريالية فى مصر، ولذلك كانت تمردا خالصا على الواقع السياسى والفنى والفكري، وعبروا عن تمردهم شكلا ومضمونا من خلال معارضهم الجماعية التى استمرت حتى ١٩٤٥ ومعارضهم الفردية، وإصداراتهم وبخاصة مجلة « التطور» وقد تحول رواد هذه الجماعة إلى التجريد فى الخمسينيات باستثناء كامل التلمسانى الذى تحول نهائيا إلى السينما. ويجب أن نشير إلى تعرض مؤسسى الجماعة للسجن والمطاردة من قوى المجتمع البائد وبخاصة السلطةِ السياسية.

وقد واصلت رسالة «الفن والحرية» جماعة هامة أخرى هى « الفن المعاصر»(١٩٤٦) التى



أحد أعمال الفنان فاروق حسنى

ضمت مايمكن أن نسميه جيل ثورة يوليو من الفنانين التشكيليين .

أسس هذه الجماعة المربى حسين يوسف أمين والمصور سمير رافع أحد أبناء الفن والحرية ، واشترك معهم الفنانون عبد الهادى الجزار وإبراهيم مسعودة وحامد ندا وماهر رائف وغيرهم .

لم يتخلص فنانو الجماعة من آثار الفن والحرية السريالية ، لكنهم بدءوا فى شق طريقهم الخاصة ، وبرزوا فى استلهام التراث الشعبى والأساطير وحياة الأحياء الشعبية . واستمروا فى إقامة معارضهم الجماعية بعد الثورة وحتى (١٩٥٤) .

كما نذكر من الجماعات الفنية قبل الثورة جماعة «صوت الفنان» التى أسسها النحات الشاب جمال السجينى عام (١٩٤٥) والذى أسس بعدها جماعة أخرى هى «الفن المصرى الحديث» (١٩٤٦) واستمرت حتى ١٩٥٥ وكان معه محمد حامد عويس وغيره .

وكذلك جماعة « الفن والحياة» التى أسسها الفنان المفكر حامد سعيد عام ١٩٤٦ مرتكزا على رفض المفهوم الأكاديمى فى الفن الأوربى مركِّزاً على تأمل نظام الطبيعة والتقاليد المصرية التشكيلية. وكان معه فى هذه الجماعة عبد الحميد حمدى ومحمد عزت مصطفى وغيرهما . وكانت أطول الجماعات الفنية عمرا، ربما لابتعادها عن خضم مشاكل السياسة والمجتمع . وقد شارك «جيل الثورة» فى التأثر والتعبير عن أحداث الوطن الجسام التى مر بها مثل العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، والتحولات الاقتصادية والاجتماعية الخطيرة مثل بناء السد العالى ومظاهر التحول الاشتراكى وهزيمة يونيو .

وفى الستينيات نشأت جماعات فنية جديدة للتعبير عن الأساليب والأفكار والرؤى الجديدة فى الفن ، مثل جماعة الفنانين الخمسة

(١٩٦٢) التى كونها الفنانون رضا زاهر وعبد الحميد الدواخلى ونبيل وهبة وفرغلى عبد الحفيظ ونبيل الحسيني، واستمرت حتى ١٩٦٨ . محاولين المساهمة فى النهضة الفنية التى شهدتهاتلك السنوات .

وفى الإسكندرية تكونت جماعة ثلاثية باسم «التجريبيين» ١٩٦٥ من الفنانين مصطفى عبدالمعطى والمرحوم سعيد العدوى ومحمود عبد الله . اتجهوا منذ البداية نحو المذاهب الحديثة على أساس التجريب الفنى فقط .

كما تكونت فى الإسكندرية أيضا بعدها جماعة ثلاثية أخرى ولكنها مناقضة للأولى «الفن والإنسان» ١٩٦٩ استمرت حتى مابعد حرب ١٩٧٣ . هادفة إلى التعبير عن الإنسان والحياة . وقد ضمت الفنانين : أحمد عزمى وفاروق شحاته وعادل المصرى .

فى السبعينيات لم نر جماعات فنية تذكر سوى الجمعيات التى أقيمت على أساس قانون الجمعيات الأهلية ، والتى لاتعبر عن اتجاهات فنية خاصة ، باستثناء جماعة «محبى الطبيعة والتراث» (١٩٧٩) التى أسسها عبد القادر مختار بهدف تأكيد الشخصية المصرية فى الفنون الجميلة ، والارتباط بالبيئة المحلية فى مواجهة الأساليب الغربية .

تصوير

لم تكن « التجريدية» التى بدأها كاند نسكى وموندايات القرن العشرين قد ظهرت فى مصر إلا فى أواخر الخمسينيات . والمدهش أن اللذين بدءا التجريدية فى مصر هما أنفسهما اللذان بدءا السريالية فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات رمسيس يونان وفؤاد كامل .

كان فن التصوير فى الخمسينيات بشكل عام يتحول خطوة خطوة من السريالية إلى الرمزية، والتعبيرية بالاقتراب من التراث الشعبى المصرى (عبد الهادى الجزار وحامد ندا) والمعارك والأحداث الوطنية والاجتماعية الكبري .

ورغم أن التجريد فى مصر ظهر منذ مئات السنين فى الفن الإسلامى وبخاصة فى الزخرفة والنحت إلا أن المفهوم الحديث للفن التجريدى لم يظهر إلا فى نهاية الخمسينيات من القرن العشرين .

وبدأ هذا الاتجاه ينتشر فى تنويعات ثرية : كلاسيكى عند مصطفى الأرناؤوطى وورومانسى عند فؤاد كامل وتعبيرى لدى حمدى خميس، وتعبيرى موسيقى لدى صلاح طاهر، وما بين الكلاسيكية والرومانسية لدى أبو خليل لطفى ، وهو أحد السرياليين القدامى كذلك .

فى لوحات رمسيس يونان تأمل ورصانة ونظرة سريالية لا تُرى إلامن خلال التكوينات التجريدية المحطمة بألوانها الداكنة الغامضة . وفى لوحات فؤاد كامل تكوينات قلقة وضخمة تفترش خطوطها اللوحة فى جميع الاتجاهات



أحد أعمال الفنان رمسيس يونان



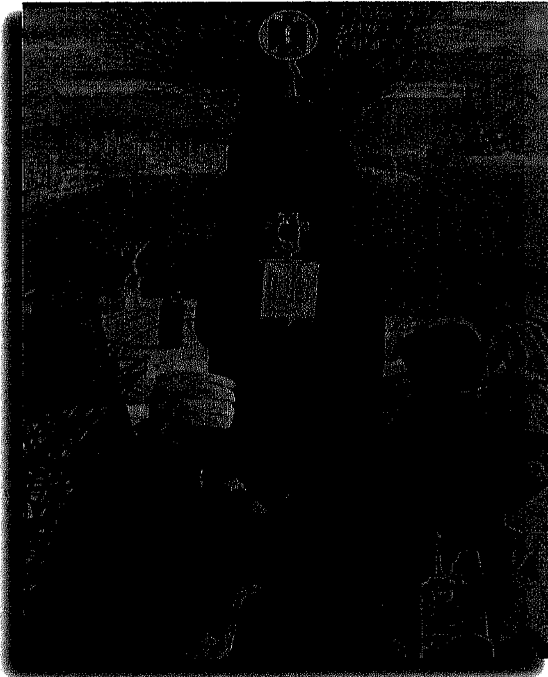
أحد أعمال الفنان فؤاد كامل

تجريدية لاهندسية أو تجريدية تلقائية إن صح التعبير، ولكن الحركة فيها لاتتوقف، على العكس من تجريدية صلاح طاهر التى لم تخلُ تماما من الملامح الإنسانية ، ولكن فى تكوينات موسيقية دوارة بفرشاته العريضة وألوانه الجديدة من درجات الأخضر والأزرق على وجه الخصوص. إنها تجريدية معبرة فى إطار هندسى منظم ومرتبط بالوجود والإنسان .

وقد شكل رمزى مصطفى (١٩٢٦-) خطوة أخرى متقدمة فى الاتجاه التجريدى الذى بدأه رمسيس وفؤاد. فقد ابتكر تجسيد اللوحة التجريدية ، والخروج منها إلى أعمال مجسمة بخامات غير مألوفة ، محاولا إقامة وحدة بين الفنون التشكيلية فى أعماله. وعند رمزى مصطفى الفكر أهم بكثير من التشكيل . لذا نجد دوافع سريالية وراء أعماله التجريدية وتكويناته المجسمة .

على الطرف الآخر، طرف التصوير التشخيصى الذى كان بداية الفن الحديث فى مصر، نجد فى الخمسينيات فنانين طوروا هذا الاتجاه ، برؤى وأساليب متنوعة.

فمن السريالية بدأ عبدالهادى الجزار وحامد ندا وسامى على حسن طريقا جديدا يمزج بين التعبيرية والرمزية، كل بأسلوبه وتقنياته الخاصة ، لكنهم ينهلون من الأساطير والرموز والخطابات والطقوس الشعبية ليبدعوا لوحاتهم المتميزة ، عند حامد ندا (١٩٢٤-١٩٩٠) روح سافرة ومرحة ، وعند عبد الهادي الجزار (١٩٢٥-١٩٦٦) حس ملحمى شعبى، وعند سامى على حسن (١٩٢٧- ١٩٨٨) فطرية وبساطة، مفضلا الرسوم غير الملونة ومن الواقع الشعبي - وليس الفلكلور الشعبي - استمد سيد عبدالرسول وكمال يكنور عالمهما مستفيدين من تراثهما الفرعوني في التصوير والرسم من حيث التكوين . فمزج سيد عبد الرسول التكوين الفرعوني بملامح من الزخارف القبطية مستخدما ألوانا متوازنة ، ومحققا تنغيمات من الوحدات الزخرفية الشعبية مع تسطيح الأشكال . أما كمال يكنور (١٩٢٨-) فيحقق تداخلا بين العناصر والأشكال المرسومة والخلفية المطرزة مع الاهتمام بالقيمة الزخرفية والألوان المبهجة .



الميثاق . . عبدالهادى الجزار



الصباحين . . سيد عبدالرسول

صبرى راغب وعز الدين حموده واصلا تصوير الوجوه الذى بدأه الرائد أحمد صبرى لكن كل بأسلوبه وشخصيته . فعز الدين حموده (١٩١٩ - ١٩٩٠) كان أنيقا وارستقراطيا تفيض لوحاته رقة وعذوبة ، برسم الثراء فى الشخصيات والخلفيات ، لذا لم نستغرب ابتكارة لاستخدام رقائق ورقية ذهبية فى خلفيات لوحاته . أما صبرى راغب (١٩٢٠-) فقد نبغ فى الرسم وبخاصة رسم الوجوه « البورتريه» لكن وجوهه معبرة، يستنطق مشاعرها الداخلية فتبين على الملامح .

هناك فنانون متأملون استغرقوا فى التعبير عن حبهم للطبيعة وتأملهم لنتاجها، نذكر فى هذا الاتجاه حسن سيلمان ومحمود عفيفى ومصطفى الأرناؤوطي، وأيضا صبرى راغب فى زهوره . لكن حسن سليمان يظل الزاهد الأكبر، أستاذ يذكرنا بزميله حامد سعيد . كان حسن سليمان (١٩٢٨-) فى الخمسينيات والستينيات غزير الإنتاج، منشغلا بالتوازن اللونى فى لوحاته، وقد قاده الاهتمام بدراسة ورسم الأشكال الهندسية إلى الاهتمام بالطبيعة الصامتة التى تفرَّغ لها ، وقام بتجاربَ هامة فى هذا الاتجاه قاصدا الوصول الى صفاء ونَقاء أكثر بعناصر اللوحة وجوها . مختزلاً الألوانَ فى الرماديات ، أبدع فى النهاية جوا صوفيا تستقر أو تهيم فيه طبيعةٌ ساكنة .

محمود عفيفى (١٩٢٠-١٩٨٢) بدوره أخلص إلى القلم الرصاص فظل طيلة حياته يرسم بالقلم، وقلةٌ هم فى تاريخ الفن المصرى الحديث الذينَ أخلصوا للرسم بالقلم الرصاص، وسوف نذكر منهم فيما بعد محمود بقشيش على سبيل المثال، لكن محمود عفيفى رسم بالألوان خطوطا داكنة يبدو فيها أنه لا يريد أيضا أن يفارق الرصاص بعيدا .

أما مصطفى الأرناؤوطى (١٩٢٠-١٩٧٦) فكان نموذجا لمعلم الرسم ظل طوال الخمسينيات تشخيصيا مهتما بدراسات النبات وترشيح الإنسان ومناظر الطبيعة ، لكنه سيتحول فى الستينيات إلى التجريد .

فى اتجاه تصويرى آخر ذهب محمد حامد عويس وممدوح عمار، كانا يحبان الصور الصرْحيَّة الكبيرة أو الجدارية، مُشكِّلان ريادتهماَ فى هذا الاتجاه، مستخدمان الأحداث السياسية والاجتماعية الهامة فى التعبير الفنى .

كان محمد حامد عويس يمجد فى لوحاته العمل اليدوى بأسلوب بسيط ومتماسك ، وقد تخلص فى أعماله الأخيرة من الواقعية المباشرة الى رمزية مع استمرار إخلاصه لموضوعاته السياسية والاجتماعية ،بينما أظهر ممدوح عمار (١٩٢٨-) فى نفس الموضوعات تفوقا تعبيريا، مجيدا اختيار عجائن الألوان المناسبة لثراء السطح .

فى نفس الفترة كان حامد عبد الله (١٩١٧-١٩٨٥) قد بدأ اتجاها آخر فى اكتشاف الإمكانيات التشكيلية للحروف العربية واستخدامها بشكل تعبيرى فى بناء اللوحة . حاول أن يوحد بين شكل الكلمات ومعناها



أحد أعمال الفنانة جاذبية سرى

عن طريق التصوير ، حاول أن تنطق الكلمات بدلا من أن نُنطقها نحن ، كانت كلماته أجزاء من أبنية معمارية ، حرص على أن يُبرزها ليس فقط بالتكوين ، ولكن أيضا بالسطح والألوان المبتكرة والتى تشبه شبكة من الخطوط المتفاوتة السمك . . . كان حامد عبد الله فنانا قويا ، ومحبا للقوة فى التصميم وفى التعبير .

ولن نغادر الخمسينيات إلا بعد أن نتحدث عن الفنانات اللاتى برزن اعتبارا من تلك السنوات وإن كان بعضهن قد بدأن قبل ذلك بعشر سنوات أو أكثر ، لكنهن أصبحن رائدات لكل أجيال الفنانات التاليات ، وقد لعبت الفنانات دورا ملحوظا فى تاريخ الفن الحديث فى مصر .

كانت إنجى أفلاطون تخرج من معطف أستاذها السريالى كامل التلمسانى لتنسج معطفها الخاص . مقتربة من الواقع المصرى . دخلت مرحلة من النضال بالرسم أوبالفن ، تهتم بالفلاحين وبخاصة الفلاحاتُ والنساء بشكل عام ، والحقول بأسلوب يذكرنا بالتنقيطية وبألوان مبهجة طازجة حية . وكانت تحية حليم تعيد بناء الواقع حولها بما فيه من شخصيات خاصة وحيوانات أليفة وأشياء حميمة فى جو من الدرجات اللونية الأقرب للداكنة .



حزن على الجبل . . أنجى أفلاطون

نذكر كذلك جاذبية سرى وعشقها للأماكن والبناء، أخذت من المبانى تكوينات عديدة مُبْرِزَةً فنها القوى البنائى، أحالت المبانى الى تجَمعات تجريدية لاتخلو من موسيقى، وإن كانت موسيقى مختلفة تماما عن موسيقى صلاح طاهر. وكانت جاذبية سرى تعبر فى الخمسينيات عن القضايا الاجتماعية بشكل عام وكفاح المرأة فى المجتمع بشكل خاص. ونلاحظ أنها استمرت طوال تاريخها التشخيصى تهتم بالمرأة حتى نوشك على القول بأنها فنانة نسائية.

ففى الستينيات بدأت تُصوِّرُ الفتيات الصغيرات فى لهوهن وألعابهن، وظلت كذلك حتى انتقلت إلى التجريد، ولكن على مراحل أو درجات، بادئة من بيوت المدن ثم الصحراء، وحتى التجريد الخالص.

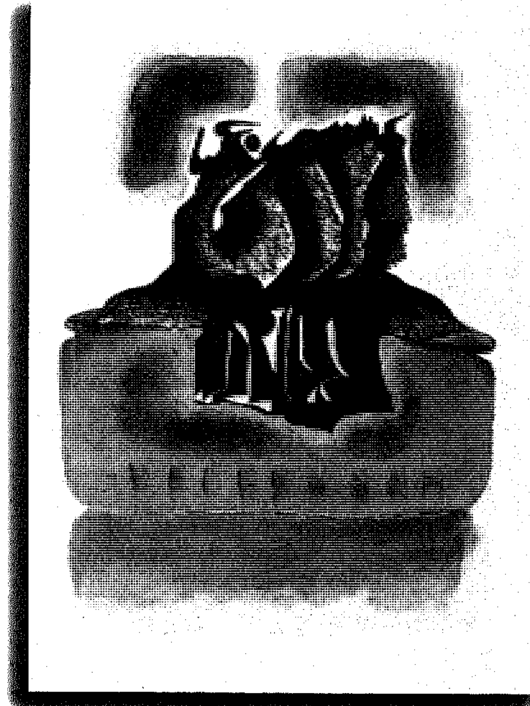
وفى أوائل الستينيات ظهر أسلوب «القص واللصق» -الكولاج- فى الفن التشكيلى فى مصر، وكان من أوائل من استخدمه الفنان منير كنعان، ثم جربه فنانون كثيرون فى مرحلة أو أخرى من أعمالهم الفنية، لكن منير كنعان (١٩١٩-) تميز فى هذا الاتجاه فلم يعد الكولاج عند كنعان زخرفا، أو عنصرا مثيرا، أو هروبا من تصميم اللوحة، ولكنه تحول عنده الى إبداع متكامل.

كان كنعان من أكبر المستوعبين للثورة التى صنعها الداديون فى الربع الأول من القرن العشرين، محطمين فيها تقاليد الفن القديم. وثار كنعان حتى لم يعد الكولاج يكفيه، فصنع كولاجا من مواد صلبة كالخشب وحفر اسمه فى تاريخ الفن الحديث فى مصر.

وقد فتح كنعان أعين عدد من الفنانين المصريين برزوا فى الستينيات، وفى كل جيل تال، على الحقائق المدهشة، والخروج عن مألوف وتقاليد اللوحة الكلاسيكية. ليس مُهِما التصنيف، أن تكون اللوحةُ سرياليةً أو تجريدية أو غير ذلك، المهم أن تكون تجريبيةً، أى أن يفتح الفنان آفاقا جديدة، يفتح العمل الفنى على الخارج، على المغامرة الإبداعية، يحقق توازنات شتى أو يبتكر قوانين جديدة لكل عمل فنى قوانينه. ومن السهل أن نقول إن جميع هؤلاء ينضوون تحت «رغبة» - لاحظ رغبة وليس اتجاها أو مدرسة -«رغبة» التعبير، أو بمصطلح أقرب لكلاسيكيات المصطلحات الفنية «رغبة» التعبيرية.

سنرى زكريا الزينى (١٩٣٣-١٩٩٣) بدأ تقليديا، لكنه تحول إلى طريق كنعان، إن دور كنعان أخطر بكثير من مجرد إدخاله الكولاج فى اللوحة وذلك يحتاج لبحث مستقل، بحث الزينى عن «التوافه» أو الأشياء الهامشية، عمل اعتبارا لصفائح القمامة ومجَّدها على اللوحة. أضاف مجسمات أو أشياء جاهزة الصنع عليها، وكان الداديون أول من استخدموا الأشياء الجاهزة فى الفن التشكيلى، وزاد الزينى على ذلك فى طريق الدادية، عرض «موديلاته» من التوافه و«الجواهز» مع أعماله الفنية فى معارضه.

إذا انحرفنا فى نفس المسار، مسار التجديد، أو الحداثة بلغة هذه الأيام، نرى فنانين ابتكروا رؤى جديدة للتجريد غير رؤية الرواد: رمسيس يونان وفؤاد كامل وكنعان، فكمال السراج (١٩٣٤-) أخذ فكرة الاختفاء بالحرف العربى من حامد عبد الله، لكنه وضعها فى تصميمات تجريدية لاتعنى أكثر من المضمون التشكيلي. شكلها هو مضمونها، وظل نرجسيا لزمن طويل مع حرفه السين. بينما خطا أحمد فؤاد سليم (١٩٣٦-) بالحروف العربية خطوة أخرى، خطوة عضوية إذا صح التعبير، على خلفية لونية موسيقية، كانت الحروف نفسها آلات موسيقية تعزف. وجاءت لوحاته أقرب إلى الكونشرتو الذى تعزف فيه آلة أو اثنتان فى حوار مع آلات الأوركسترا.


أحد أعمال أحمد فؤاد سليم

عبد الرحمن النشار (١٩٣٢-) بدأ تأثيريا ، ثم تعبيريا، لينتهي تجريديا هندسيا يركز على عجينة اللون السميكة ، والإيقاع والتناغم بين ألوان المساحات . قريبا منه رغم الاختلاف أطل مصطفى عبد المعطى (١٩٣٨-) من الإسكندرية ،بدأ تجريديا وظل، تلاعب بالأشكال الهندسية ، خلق منها تنويعات جديدة، وبدا أستاذا في القدرات الفنية والأسلوب في الاتجاه.

هكذا كان فرسان التجريد في سنواته الأولى في مصر.

في الاتجاهات التشخيصية للوحة المعاصرة في الستينيات شهدنا أيضا تطورا في عدة اتجاهات. شكل سعيد العدوى وعادل المصرى وعبد المنعم مطاوع وصفوت عباس الموجة الثالثة في الاتجاه الميتافيزيقي والسريالي.

صفوت عباس (١٩٣١-) يهتم باللون رقيقا أو سميكا، أو بين بين كما يهتم بالإنسان، سابرا غوره وملونه.

عبد المنعم مطاوع (١٩٣٥-١٩٨٢) يجعلك تفكر كثيرا أمام لوحاته التي شحنها بالفكر وبالصدق. عاش يصارع الحياة على سطح اللوحة، لكنها الحياة التي يحدثها ، لا الحياة التي نراها . يحاول أن «يجسم» الكائنات، في تمكن فني عال.

عادل المصرى (١٩٣٧-) يبسط الكائنات، منذ تأثر بها في البداية من الرسوم الأولى للإنسان البدائي ، حتى الرسوم الأخيرة لإنسان الفضاء. رحلة يقطعها في لمح البصربين آلاف السنين، جاعلا تحويلاتها تحولات من الظل والضوء في عمق اللوحة .

أما سعيد العدوى (١٩٣٨-١٩٧٣) فهو سليل عبد الهادى الجزار بمذاق مختلف يعيد الحياة إلى الرسوم والطقوس والأدوات الشعبية . معيدا تكوينها في حياة تتحاور فيها الكائناتُ بالصمت، وبالفكاهة السوداء كمصطلح السرياليين. في مستوى خلود مسطح وليس في مستوى حياة فانية ذات تجسيد نقية من بهرجة الألوان ، ويعيدها سيرتها الأولى حيث العالم عالمان، أبيض أو أسود .


رسم . . الفنان محمود بقشيش

وقد شهدت الستينيات بزوغ «راهب» آخر فى الرسم بلون واحد- الرصاص- لكنه أحاله إلى عالم من الألوان .

أحب محمود بقشيش (١٩٣٨-) واحترم القلم الرصاص البسيط ، وتمكن بموهبته وقدراته الفذة على تفجير إمكانات مدهشة من بساطة الرصاص . وحتى عندما صور بالألوان ، جاءت ألوانه زاهدة مثله ، ينتقل فيها بين الدرجات اللونية عن طريق تنقله بين درجات الظل . وظل بقشيش على حدة .

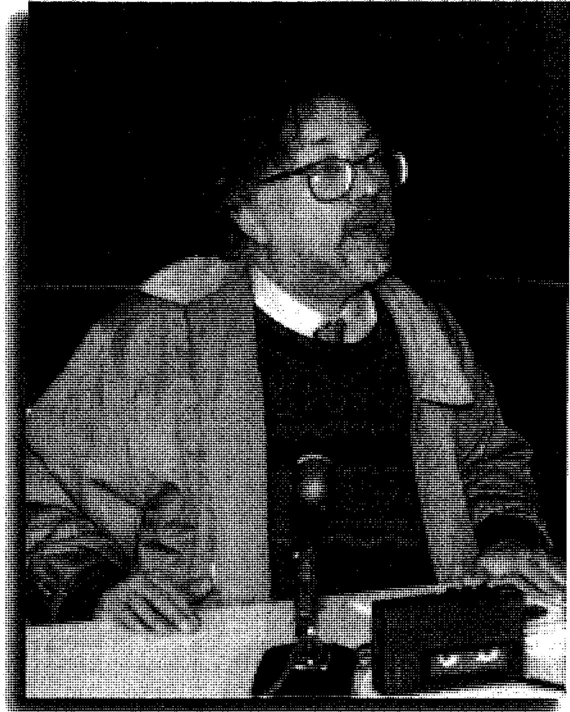
وإذا عدنا لعالم سعيد العدوى - بعد وقفة بقشيش بسبب اللون - نجد أن الحياة الشعبية التى استمد منها حياته الفنية ، ظلت نبعا للعديد من الفنانين التعبيريين ، ولكن دون ميتافيزيقيا .

اهتم رفعت أحمد وسوسن عامر وعلى دسوقى بوقائع تلك الحياة فصور رفعت أحمد (١٩٣١-) أحياءها فى الريف وفى المدينة وفى الواحات . انبهر برقص الخيول ، وبرقص البشر فى الشوارع مثلما انبهر بأزياء أهل الواحات وعاداتهم وافراحهم، لذلك كانت لوحاته حركة، يثيرها باختيارات لونية بارعة وسطح فاعل، فترك لنا أسلوبه المميز .

سوسن عامر بأنثويتها فى لوحاتها . فهى رقيقة فى التصوير ، مثلما هى رقيقة فى اختيار الصور على اللوحة. حاولت أن تكون فنانة شعبية، لامجرد مصورة لموضوعات شعبية، لذا صورت العناصر الشعبية التشكيلية مثل الوشم والكف وكل الرموز الأخرى. وحتى عندما غيرت الموضوع لم تغادر شوارع الأحياء الشعبية فى القاهرة القديمة . نفس الشئ مع على دسوقى (١٩٣٧-) لكنه لم يحاول، بل كان أحد أبناء هذه الشوارع العصاميين، تعلم مباشرة من الواقع كيف يصوره. مازجا إياه بروحه ، فأتت لوحاته شفافة ومؤثرة. ويبدو أنه لم يكتف بذلك ، فأراد أن يصل لكل ناسه، فتوصل إلى أسلوب الرسم على القماش بالأصباغ مع استخدام الشمع ، وهو مايعرف «بالباتيك» وبرع فى هذا الأسلوب .

فى نفس الجو الإسلامى تخصص الفنان رؤوف عبد المجيد (١٩٣٢-١٩٨٩) الذى أعاد صياغة العمارة الإسلامية بزخارفها ومشربياتها ومشكاواتها مضيفا إليها بُعداً ثالثا لم يعرفه الرسم الإسلامى. تلألأت لوحاته بالمآذن والقباب، استخلص القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ولونها فى إطار جديد، شكل مدرسة فى هذا الأسلوب وأحبه كثيرون، لنفس الغرض رسم جمال قطب وحلمى التوني، اختارا الكتب مجالا ليعبرا فيها عن رؤاهم لأحداث وأشخاص ومفردات العالم. فبرز جمال قطب (١٩٣٤-) فى الرسم الواقعى وتعبيرات الوجوه ، بينما اتجه حلمى التونى (١٩٣٤-) إلى الرسوم الشعبية . معيدا إبداع شخوصها وأحداثها بحس طفولى ناصع. سواء فى رسومه للكتب أوفى لوحاته الزيتية. أكد حلمى فى لوحاته على معنيين : الحركة ، والبهجة .

قريبا منه ظهر عدلى رزق الله (١٩٣٩-) عدلى أحب نوعين من الكائنات : الأطفال والورود، وأحب خامة فى الرسم الألوان المائية، أبدع حيوات كاملة من العلاقة بين هؤلاء المحبوبين، هو أيضا أحد متصوفة الرسم فى الطريقة التى بدأت فى الخمسينيات بحسن سليمان ودخلها محمود بقشيش، لكنه افترق عنها فى ذلك الزواج المدهش الذى عقده بين التصوف والجنس. . ويقال إن التصوف تسامى بالجنس، وحتى لايشتعل خيال قارئ أو يفكر فى دخول الطريقة نوضح أن الجنس لايبين عند عدلى صراحة أو فى حركات مثيرة لكنه يبدو فى حيوات النباتات وتفتحها وتكويناتها، الجنس هو الروح التى تشبع بها اللوحة فتمتلئ، وليس الجسد المكشوف علينا .



الفنان التشكيلى عدلى رزق الله

سنجد فى الستينيات بالطبع تنويعات وابتكارات جديدة فى اتجاه تمصير التصوير الحديث إن صح التعبير ، إننى أؤمن أن كل فن يعبر عن مجتمعه حتى ولو لم يتضمن رموزا أو إشارات أو تصويرا من واقع هذا المجتمع ، تماما كالإناء بما فيه ينضح ، ولست فى حاجة إلى أن تكتب اسم السائل أو اسم الإناء على الإناء .

لكن هذا لايمنع أن يشعر عدد من الفنانين بأنهم يريدون إبداع شخصية «قومية» للفن ، عن طريق ابتكار أساليب وتقنيات خاصة ، أو التعامل مع موضوعات معينة .

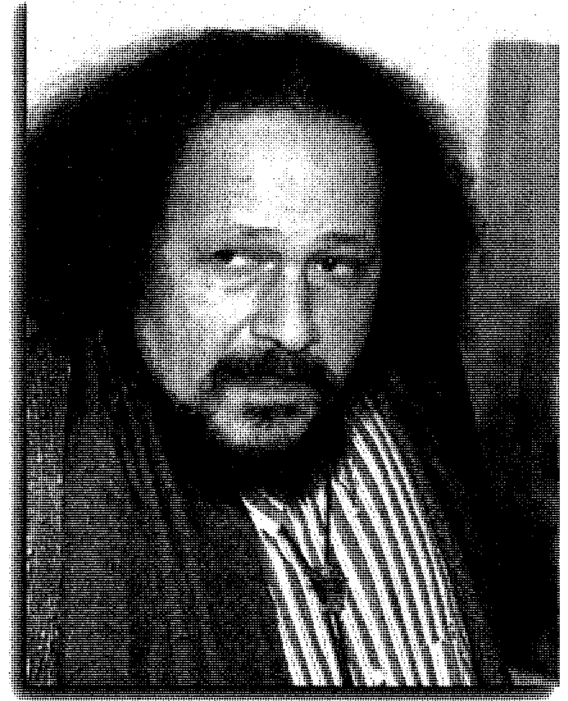
فى هذا الاتجاه برز فى الستينيات عبد الوهاب مرسى وأحمد الرشيدى وفاطمة العرارجى وجورج البهجورى . من نافلة القول أن نقول إن كل هؤلاء درسوابعناية التصوير المصرى القديم (الفرعوني) وبعضهم درس أيضا التصوير القبطى (جورج البهجوري) ومن نافلة القول أن نقول إنهم ليسوا نسخا من بعضهم ، فلكلٍّ اتجاهُه الخاص واجتهاده المتميز .

عبد الوهاب مرسى (١٩٣١-) كان اقربهم إلى مايريد . أنشأ شخوصا فى سكون ، عبر عن الخلود والبعث والحياة ، ليس كما عبر عنها الفنان المصرى القديم ، ولكن كما عبر عنها عبد الوهاب مرسى مر بمراحل متعددة فى طريقه التعبيري ، لكن يبدو أن الخامات التقليدية لم تُشبعه فى هذا الاتجاه ، فجرب خلط خامات متنوعة كالرمل والمواد اللاصقة بالإضافة إلى عجائن لونية لتعطى لوحته صلابة وإحساسا أقوى بالخلود .

أحمد الرشيدى (١٩٣١-) كان أرق شغلته وجوه النساء المصريات ، نرى فيها تنويعات لوجه المرأة المصرية الصميمة ، كما اهتم بتصوير التنوع فى الواقع المصرى : فى الريف والنوبة . استخدم الدرجات اللونية التى كان يستخدمها الفنان المصرى القديم والتى تتدرج من الأصفر إلى الأحمر الطوبى مرورا بالدرجات البنية كما استخدم الأزرق . تندهش عندما ترى أعماله لأنه لم يخلق فى زمن الفراعنة ، ولم يجدد ماجدده فى التصوير المصرى إلا بعد نيف وأربعة آلاف سنة . . كأن فن الرشيدى هو الطورالضائع فى تاريخ الفن القديم .

فاطمة العرارجى أكدت مصريتها برؤية مختلفة ، رؤية تقترب من رؤى الرواد الأوائل مثل راغب عياد ومحمد ناجى ، تهتم بالهيئة وإبراز ملامحها وصراعات البسطاء فيها ، لذلك اهتمت فترة بالرسم الجدارى (الفريسك) ويبدو أنها لم تجد صدى فتحولت إلى الانشغال بماهو أكثر عمقا ، علاقة الإنسان بالحياة والكون .

أخذ جورج البهجورى (١٩٣٢-) فن البورترية إلى أعماق أبعد لم يعد يرسم من يراه كما يراه ، بل عاد إلى وجوه الفيوم الشهيرة فى الفن القبطى يستلهمها ، ويضيف عليها إنجازات الفن الحديث اللونية ، والأهم



الفنان التشكيلي جورج البهجوري

الفكرية. أصبح هناك نوع من التكسير لهذه الوجوه، مستفيدا من انجازات بيكاسو والتكعيبية، ربما أراد أن يستوحي من الوجه بوجوه أخري، ومن العين بنظرات فى اتجاهات متعددة. لكنه حرص على أن يحيط وجوهه بذلك الجو النفسى المقدس أوشبه المقدس. متدرجا فى ألوانه خالقا أضواء هادئة ساكنة.

ولن نغادر الستينيات حتى نتحدث عن ليلى عزت، فهى قصيدة شعرية عربية حديثة، تقف على بيدائها بمفردها، تصهل خيولها الأصيلة وتجري، هذا ليس منظرا طبيعيا، ولكنه تعبيرقوى خاص، تكوينات من الخطوط والمساحات اللونية تشكل هذه الخيول التى حققت لها انسيابية موسيقية حركية مستمرة صاخبة وجريئة وحية، علاقات لونية نقية ومكتملة، بحث دائم خارج من اللوحة إلى المطلق.

فى السبعينيات اتسع إطار التجربة، وزاد عدد الفنانين التجريديين وتنوعت اتجاهاتهم. أبرزهم كان فاروق حسني السكندري الذي بدأ كالعادة واقعيا، ثم تأثيريا، يرسم البحر الذى أمامه، والصيادون أمام البحر، لكن ثورة تشكيلية بدأت فيه عقب سفره الأول إلى فرنسا فى نهاية الستينيات. فحول كل واقعه وانطباعاته إلى مساحات لونية ذات علاقات موسيقية، بادئا نهجا يمكن أن نطلق عليه التجريد الشعوري، إذ تجرى المساحات اللونية على السطح طبقا لما يشعربه، مختزنا كل قواعد التصوير التى تعلمها، ليطبقها تلقائيا فى رسومه التجريدية. ليتضح لنا أن هناك أكثر من طريق واتجاه لتعبير الفنان عن لاوعيه. فهناك من يعبرعنه بتصوير سريالى، وهناك كفاروق حسنى من يعبر عنه بتصوير تجديدى. وأصبح فاروق فيما بعد أستاذا فى اتجاهه، له تلاميذه والمتأثرون به.

أقرب التجريديين الذين ظهروا فى هذه الحقبة إلى فاروق حسنى، كان محمد رزق (١٩٣٩-) لكنه يعتمد على توزيع المساحات اللونية هندسيا، وخلق علاقات وحوار بين هذه المساحات، ثم أخذ يتخفف من الانضباط الهندسى شيئا فشيئا ليصبح أكثر تعبيرية فى إبداعه التجريدي.

فى نفس المحيط، أبحر السكندرى الآخر فاروق وهبة (١٩٤٢-) فى تجربته الخاصة، حريصا على إبراز العلاقات بين الأشكال التجريدية وماحولها، هادئا فى ألوانه التى يمزجها بعناية وتمكن، ويطلقها أحيانا فى ضربات تبدو عشوائية عريضة.

بينما نحا راغب إسكندر (١٩٤٧-) منحى آخر فى التجريد، يمكن أن نطلق عليه تجريد المعانى. إذ يستخدم الأشكال الهندسية والمساحات التجريدية الخطية ليوجد بينها علاقات تعبيرية، مستخدما ألوانا زاهية على مسطحات كبيرة، مستفيدا من الحس التوقيعى على هذا السطح وفى توحيد آخر مارس عبد المنعم عوض (١٩٤٧-) تجريده الزخرفى، حيث تتداخل الأشكال الهندسية بالمساحات

المتماوجة ذات الخطوط الانسيابية ، بادئا باستلهام وحدات وألوان الفنون الشعبية ، متنقلا إلى الفن المصرى القديم واللغة الهيروغليفية كمؤثرات فى صياغات مفردات لوحاته ، لذا كان طبيعيا فى رحلته أن يصل الى زخارف التشكيل العربى وإيقاعاته .

لكن حسن غنيم (١٩٤٨-) وجد فى هذه الأخيرة - الزخارف- الإيقاعات العربية - مصدرا ثريا لينطلق منه إلى «صرعات» الفن الحديث و«الأوب آرت» حيث كون دوائر متجاورة وبتنقية لونية معروفة حقق هذا الخداع البصرى الذى يعتمد عليه الأوب آرت . واكتسب مهارة واضحة فى هذا الاتجاه مهتما فيه بإدخال الإيحاء بالأعماق والأحجام عن طريق اللعب بالضوء والظل .

وفى طريق التجديد نلتقى باثنين من الطليعيين الذين بدءوا البروز فى هذا الوقت فرغلى عبد الحفيظ وعصمت داوستاشى . تجمعهما الرغبة فى تقديم جماليات جديدة، وكسر المألوف وحب المغامرة الفنية . ولكن لكل واحد عالمه المستقل .

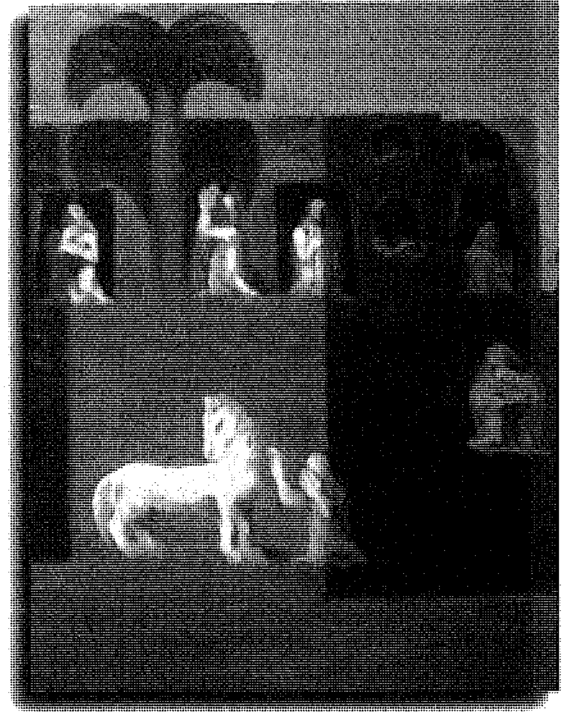
اهتم فرغلى عبد الحفيظ (١٩٤١-) أكثر بالقيم التصويرية فى رؤية تشكيلية جديدة متميزة ، تبدو من خلال منطق اللوحة الذى يقوم على مايمكن تشبيهه بمناطق النفوذ اللونية، وعلاقات الجوار والتداخل بينها. التجريد الهندسى واضح فى هذا التقسيم ، ولكن الموضوعية أو الحيوية تأتى من عناصر عدة منها درجات سخونة الألوان، وإدخال موادَّ أخرى على السطح . لكن الأهم هو إقامة امتداد للوحة خارجها ، والربط بين فن التصوير وفن الأشياء الجاهزة ، حين يصمم الفنان عرائس أو يأتى بقدور فخارية أو أقفاص ويضعها بجوار لوحاته فى وضع معين يرتبط باللوحة، حيث يتبادلان مركز الثقل الفنى . دون أن نتجاهل لوحاته الطبيعية الجميلة بألوان الباستيل .

أماعصمت داوستاشى (١٩٤٣-) فقد خرج أيضا من إطار اللوحة التقليدية وخاماتها المعروفة ، ولكن خروجه كان هاجسا مستمرا، لايقنع بالتوقف عند شكل معين ، هاجسا فلسفيا وفكريا يترجم تشكيليا بجماليات صادمة . ومن السهل أن نعيده إلى السريالية أوحتى الدادية كما كتب كثيرون عنه ، لكن ذلك ليس دقيقا ، فعصمت يخرج علينا بوعيه، وتأمله، وليس بأحلامه ومايمور فى لاوعيه. علما بأنه يستخدم مفردات عديدة من المعتقدات والفنون والحياة الشعبية والأشياء القديمة ، لكنها مجردُ خامات أولية فى فكره وفى يده .

وفى إطار استلهام الفنون الشعبية وكذلك فنون الطفل يمكننا أن نتحدث عن جمال لمعى (١٩٤٨-) فهو يستخدم الزخارف الشعبية، ويعمد إلى تضخيم الرءوس ليعطيها أهمية أكبر من بقية العناصر، وهذه انتقائية الأطفال، كما جرب الرسم على خامات غير تقليدية كالجلد ليعطى إبداعه قيمة تطبيقية ويمنحها جماليات جديدةً ناتجةً عن هذه الخامات غير التقليدية فى الرسم .

ويمكن القول إن السبعينيات لم تشهد بروز مصورين سرياليين بمعنى الكلمة باستثناء نهى طوبيا، لكنها شهدت بروز مصورين ميتافيزيقيين، اهتموا بما وراء الواقع، وبالهواجس والمخاوف والرغبات الإنسانية، من هؤلاء صبرى منصور ومحمد شاكر عبدالخالق.

استخدم صبرى منصور (١٩٤٣-) عناصر من الطيور المتحولة ، والأجساد المكفنة فى غموض شفيف بدرجات بدايات الموت الشفيفة حيث يعبر الإنسان فى بزخ لانراه . متأثرا فى بناء لوحته بالتكوين الفنى للصور الفرعونية حيث تنتظم اللوحة فى خطوط أو تقسيمات مستقيمة دون منظور . وقد غلفت



الفرس الأبيض . . صبرى منصور

درجات اللونين الأزرق والأخضر المحببة إلى الفنان أسطح لوحاته، فبدت وكأنها مغمورة بضوء القمر . أما محمد شاكر عبدالخالق (١٩٤٧-) فتوحى أعماله بالتوتر والخوف من المجهول . الأشكال التى يرسمها مجسمة خشنة الملمس لها ثقلها وكأنها منحوتات، يغلب عليها اللون الأسود واللون الرمادى مع مناطق شديدة الإضاءة تصور معظمها أماكن مهجورة على الشاطئ .

ويشكل الفنان مصطفى الرزاز جسرا رمزيا بين الاتجاهين العريضين السابقين التجريدية والميتا فيزيقية ، والاتجاهات التعبيرية الحديثة فى التشكيل المصرى المعاصر .

فمصطفى الرزاز (١٩٤٢-) مفكر أيضا، ولكن بشاعرية، مثقف متكامل يبدو ذلك فى لوحاته وليس فقط فى كتاباته . يحب التجول بين شخصيات الشعوب العريقة الفنية، من مصر إلى الهنود الحمر معبرا عن أفكاره برمزية الشهيرين الحماقة أو الحصان فى سطح جمالى من التكوينات اللونية التجريدية المصورة بإتقان، وقد حاول الفنان عودة معاصرة لفن المنمنمات تستحق عرضا مستقلا .

ليس التشابه أو الاقتراب هو الذى يجعلنا نتحدث عن شاكر المعداوى (١٩٤٤-) بعد مصطفى الرزاز . ولكن ربما لاستعانته على تعبيره بالرمزية أيضا . ليس فقط رمزية التشخيص باستخدام وجه فتاة أو ثور أو حصان . لكن رمزية الألوان فى علاقات الأسطح . فهناك عنف ينبع من ألوان داكنة ، وخطوط متصارعة فى لوحاته الكبيرة ، وهناك رقة وشاعرية فى رسومه الصغيرة ، ومن هذا التنوع يأتى تنوع خامات الرسم التى يستخدمها، بين القلم الرصاص والفحم والألوان المائية حتى الألوان الزيتية .

وفى طريق التعبيرية المصرية بشعابها المختلفة، نجد طابورا طويلا من المصورين الذين حاولوا إبداع لوحة تتسم بسمات مصرية سواء على مستوى الشكل أو الموضوع المصور .

فهناك فرع يمثله منذ أواخر الستينيات زهران سلامة ، وعز الدين نجيب . فى لوحات زهران سلامة (١٩٣٩-) الفنُّ رسالةٌ ذات مضمون اجتماعى يريدها أن تصل إلى مشاهديه . لذلك فهو يختار الواقع الذى يصوره ومعظمه من الأحياء الشعبية ، ومن مشاهد حياة الصيادين والعمال فى عملهم . ولذا فمن الطبيعى أن يهتم فى لوحته بتماسك الشكل والبناء الفنى وصلابته .

بدأ عز الدين نجيب (١٩٤٠-) فى اتجاه التعبيرية الاشتراكية . يرتبط بالشعب، بالعمل الجماعى ، بالإنجاز الاجتماعى ، بلا إبهار شكلى أوحتى محاولة للإبهار . يعبر عن مشاعر الإنسان فى لحظات القلق ، والطبيعة أحيانا فى لحظات للخصب والعطاء . لكنه مغرم بالبيئة المصرية وبخاصة تلك المناطق غير المطروقة فى أعمال الفنانين مثل الوادى الجديد وسيناء. محاولا « الطبيعة الصامتة» إلى «طبيعة منتظرة» ليس صمتا أصم فى لوحاته،

أو صمتا ميتا ولكن البيوت وحواريها وأرضها تترقب من يأتي ليحركها، وربما يغير كل شئ.

ونجد الطبيعة المصرية بتنويعات وثقافات متعددة لدى سيد البيباني، وسراج عبد الرحمن، وعادل ثابت، وسامح البناني، وعبد الفتاح البدري.

تخصص سيد البيباني (١٩٤٢-) في تصوير الأحياء الشعبية بالقاهرة القديمة، مظهراً الجمال التشكيلي في المشربيات والمآذن، معطيا الحياة للوحة في حركة محلات العطارة والتوابل.

ولكن سراج عبد الرحمن (١٩٤٣-) يتجه إلى الريف المصري ويصور مناظر الطبيعة فيه، وهو حريص على تحقيق الإحساس بكثافة الهواء الذي يفصل بين المشاهد والعناصر المصورة بحس شاعري واضح.

جمع سامح البناني (١٩٤٥-) بين سيد البيباني وسراج عبد الرحمن، فصور الأحياء الشعبية بالقاهرة القديمة، وصور الريف المصري المميز، سائرا على نهج والده حسني البناني أحد رواد تصوير المناظر الطبيعة في مصر، استخدم الابن سامح الألوان القوية وتجسيم الأشكال بمتابعة الضوء الساقط عليها وفي مرحلة لاحقة بدأ تغليف هذه المشاهد بخطوط متقاطعة وكأنه يكشف أرضية اللوحة بألوانها الفاتحة، فتبدو الأشكال من خلال شبكة رقيقة تجعلها غير محددة التفاصيل، ولكنها مبهجة.

وصوّر عبد الفتاح البدري (١٩٤٩-) كسامح البناني الطبيعتين: الشعبية والريفية. لكن من منظور عين الطائر، بألوان بسيطة تتناسب تماما مع موضوعاته، معبرة بالفعل عن الطبيعة المصرية التي يصورها. أضاف البدري الحركة إلى الطبيعة، فصور لاعبي التحطيب، ورقص الخيول.

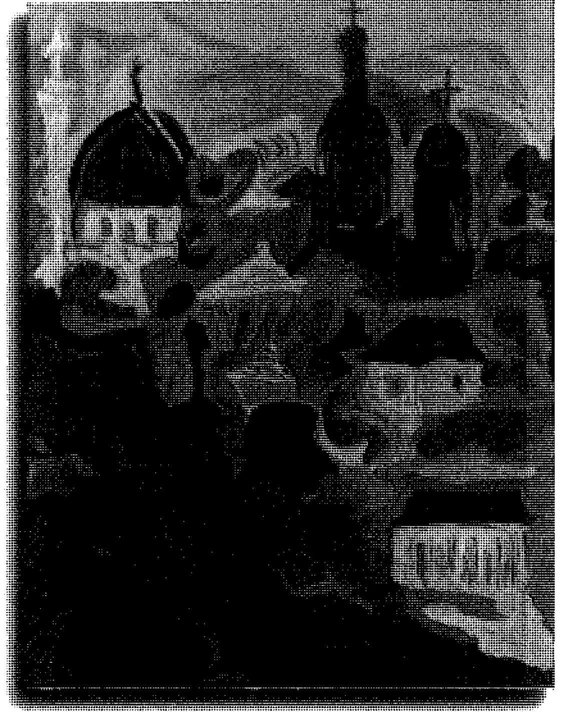
ومع عادل ثابت (١٩٤٣-) هو من أبرز التعبيرين الذين ساروا في اتجاه تأكيد شخصية مصرية للوحة، خليفة بيكار وسيد عبد الرسول معا. صور مفردات من الحياة المصرية المتميزة مثل مواكب المتصوفين، ولاعبي التحطيب كما صور الحيوانات الأليفة في دراسات هامة مازجا تقاليد الرسم المصري الفرعوني، حيث تبدو الحيوانات ساكنة في تكوينات متماسكة ليس فيها بعد ثالث، بتقاليد الرسم التكعيبي الحديث وتبدو هذه الاستفادة والمزج الثنائي بين سمات التصوير المصري القديم ومعطيات التصوير الأوربي الحديث دائما في لوحاته. بل ويستفيد من فنون العمارة والنحت ببعض خواصها، هاضما كل هذا في شخصيته المستقلة.

نبقى عند اثنين من التعبيريين، ناجي باسيليوس ورضا عبد السلام.. اهتم الأول (١٩٤٩ -) بمناظر المدن والبيوت، ثم انطلق إلى الجسد الإنساني في لوحات تعبيرية بل جمع فيها مستوى عاليا من التقنية والتعبيرية معا.

تميز ناجي باسيليوس في البداية بلوحاته المرسومة بدرجات الأسود والرماديات والحبر الصيني، وفي أعماله المصورة بالألوان الزيتية تقشف لوني، يبرز التجسيم والعمق، ويحقق الإحساس بالاتزان وبكتلة العناصر أكثر من اهتمامه بتلوينها.

أما رضا عبد السلام (١٩٤٧-) فيعتمد على الخط أساسا لتشكيل لوحته، من الخط تبدأ وإلى الخط تعود، حتى في لوحاته الزيتية. يطوع عجائن الألوان السميكة لتقود حدودها حركة التشكيل الخطي على اللوحة وشخوصه معظمها مجرد تعبير عن مشاعر عامة، لكنه استطاع أن يظل بين زملائه على حدة.

وقبل أن نغادر السبعينيات نسجل الظاهرة الجميلة التي لمعت فيها ثلاث فنانات أتين



أحد أعمال الفنانة وسام فهمى

جميعا من خارج الأكاديمية ، رغم دراساتهن الحرة إما فى بعض المعاهد الفنية ، أوفى مراسم بعض الفنانين، لذلك تميزت أعمالهن بالصدق والعفوية والبهجة والاهتمام بالأضواء. أعنى وسام فهمى ونازلى مدكور وأزميرالدا حداد .

سحرت الطبيعة وسام فهمى، واهتمت بمنازل الناس كجزء من الطبيعة التى فيها. فرحلت وراءها إلى اليونان وإسبانيا والمغرب وغيرها. مزجت التأثيرية بفطريتها وحسها اللونى القوى، فجاءت هكذا لوحاتها الطبيعية.

أما نازلى مدكور فاهتمت بالطبيعة الريفية والصحراوية، لكنها سارت شوطا أطول فى «التفكير» واستخدام أساليب حديثة، لذا جاءت لوحاتها مطعمةً بالخيال، وفى إطار من الأناقة إن لم تكن الأرستقراطية.

فى تنويعة وشخصية أخرى عبرت أزميرالدا حداد عن أماكنها وكائناتها المفضلة. . البحر والخيوط بأسلوب أقرب إلى رسوم الأطفال. وبنفس الروح جربت استخدام خامات غريبة على اللوحة وخلق علاقات جمالية وشكلية جديدة بروح مغامرة.

فى الثمانينيات اتسعت رقعة السريالية فبرز ثلاثة مصورين جددوا حيوية هذا الاتجاه المؤثر. يسرى حسن ومحسن حمزة والسيد القماش.

يسرى حسن (١٩٩٠ -) استفاد من دراسته على يدى أكاديمى عظيم هو حسن سليمان، فى ضبط تكوين اللوحة وتوازنها، لكنه انطلق يعبر عن عالم الأحلام ورؤى اللاوعي. بينما عبر محسن حمزة (١٩٥٠-) عن سرياليته بالغموض، وتحوير العناصر حتى تبدو وكأنها آتية من كواكب أخرى، تتناثر متوهجة بالضوء.

أما السيد القماش (١٩٥١-) فلقد أضاف لمزيد من الدهشة السريالية عناصر أخرى مثل المسامير والمفصلات والترابيس وأحيانا الطيور. يرسم عناصره المختلفة بدقة ولكن فى نسق غير مألوف وغير متوقع. يصور لوحاته من مسقط رأس أو منظور أعلى، وكأنه يطل على أشكاله من فوق. ويرسم معظمها بخطوط سوداء، وقليل من الألوان المائية.



نخيل العريش . . نازلى مدكور

ويقف بالقرب من هذا العالم، لكن دون الدخول في عالم السريالية، محمد عبلة (١٩٥٣) وهو أحد الفنانين الذين يقفزون من فوق الاتجاهات، إلا اذا اعتبرنا إطاره العريض الذى يتحرك فيه هو التعبير عن إبداع حكايات رمزية تشخيصية على مساحات تجريدية. وهذه ميزة فنه الأساسية، التمرد على الاستقرار النمطى وخلق كائنات وحوارات متجددة باستمرار فى كل لوحة مع تمكن أكاديمى فى الرسم فى نفس الوقت.

أما صلاح عنانى (١٩٥٥-) فقد نجح فى تأكيد خاصية وأسلوب مميز للوحاته، فلقد صور بذكاء رؤيته لشخصيات الحياة الشعبية وعلاقاتها ومشاعرها، بخطوط سميكة وملامح مؤكدة وفى إطار مجموعة لونية تسيطر عليها درجات البنى والأزرق، وبحس كاريكاتورى يبرز السمات الأساسية فى كل شخصية، بل وفى أدوات هذه الشخصيات التى يستخدمونها كالدراجة أو السرير أو منضدة الطعام. وغيرها، فنجح فى جذب فئات مختلفة من المشاهدين إلى لوحاته، التى يمكن اعتبارها فى ذاتها فلكلورا للتصوير المصرى الحديث.

اهتمت فنانة أخرى - سلمى عبد العزيز - بتصوير الأحياء الشعبية فى القاهرة. ولكن كأماكن لتستخلص علاقات تشكيلية جديدة، فى معدلات لونية ومساحات هندسية. حيث تتداخلُ المناطقُ السكنيةُ مع الخرائب والمنحدرات المتربة، لتبدو كُتلا متلاصقة ومتداخلة فى مساحات كبيرة من الفراغ على سطح اللوحة تزيد من الإحساس بالتناقض بين زحام الكتل، وفراغ السطح.

فى طريق التجريدية برز فنانان مختلفان: محمود عبد العاطى (١٩٥٠-) الذى عرض بتجربته المتميزة فى مجال «الفن البصري» عندما استخدم وحدة المشربية التى ينتشر من فتحاتها الضوء، و«المفروكة» التى تكسو الأبواب والمنابر والحوائط فى المساجد، وهى تتجاور فى إيقاع متصل بشكلها النجمى اللولبي. صور منها تشكيلات هندسية عديدة ترتفع فوق سطح اللوحة وتلونها انعكاسات الضوء.

وهكذا يستفيد محمود عبدالعاطى من إنجازات الفنون التشكيلية الغربية الحديثة فى إبداع لوحة تعتمد على موضوع عربى إسلامى.

وكما حاولت أجيال من الفنانين إبداع اتجاهات تعبيرية ورمزية وميتافيزيقية مصرية، حاولت أيضا أجيال من الفنانين إبداع اتجاه تجريدى مصرى ليس آخرهم محمود عبد العاطي.

الفنان الآخر الذى نعنيه هنا هو عادل السيوى (١٩٥١-) الذى اتجه إلى التجريد المطلق. دائم التجريب ومتابعة أساليب التصوير المعاصر، يُسقط ألوانه على لوحاته بعفوية تمتلئ بشحنات تعبيرية قوية.

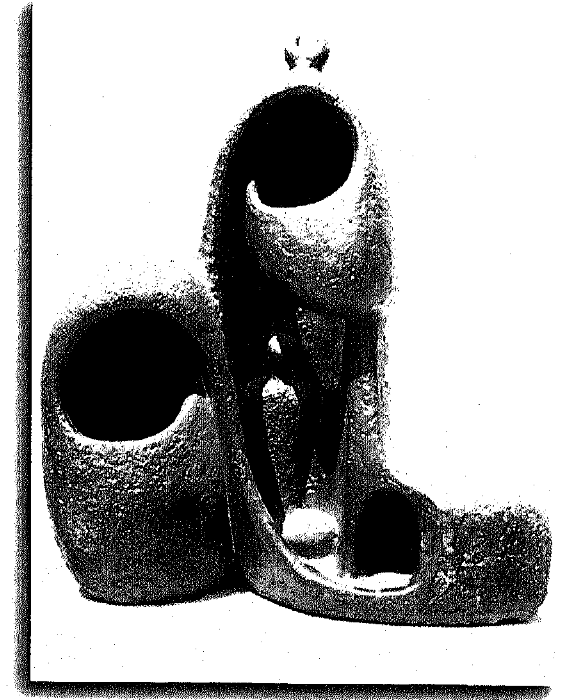


الفنان محمد عبله

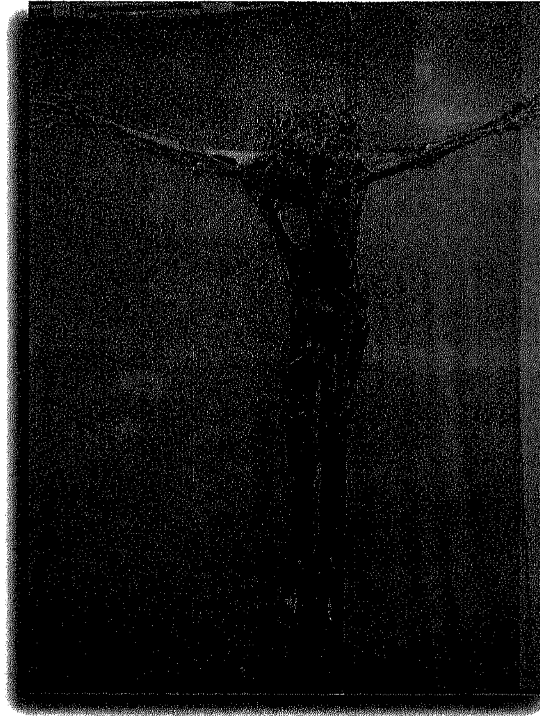
نحت

برز فى الخمسينيات رائد من رواد النحت الحديث فى مصر، هو الفنان صلاح عبد الكريم (١٩٢٥ - ١٩٨٨) وإذا كان مختار قد بدأ مسيرة الفن الحديث، فإن صلاح عبد الكريم قد جددها. وكل فن من الفنون له رائد أو رواد فى كل مرحلة تاريخية من مراحله.

استخدم صلاح عبد الكريم خامة لم تُستَخْدَم فى مصر من قبل وهى الحديد الخردة. أبدع خياله الجريء وقدراته المتمكنة تماثيل ضخمةً من هذه الخامة. جميع فيها عناصر متناثرةً ومتنافرةً فى وحدة محكمة شكلا ومضمونا. واستطاع بهذه الخامة أن يصور فى نحته دقائق وتفاصيل فى الجسد، وجعل هذا الجسد يتحرك وبقوة أمامنا، سواء أكان هذا الجسد لإنسان (نادرا) أو لحيوان أو لسمكة. وكان جريئا فى استخدامه لأدوات استعمال فى الحياة اليومية مع الحديد الذى يستخدمه. بانيا أعماله ومحللا لها وشحنها بقوة تعبيرية مدهشة.. فكيف جعل الحديد يحس؟



سكون .. جمال السجينى



المسيح .. صلاح عبدالكريم

جمال السجينى (١٩١٧ - ١٩٧٧) علامة أخرى من علامات حركة النحت الحديث فى مصر. تجد فى أعماله هضما كاملا للنحت الفرعونى والفنون الإسلامية والشعبية حتى مدارس النحت الغربى الحديث، وقد استفاد فى نحته من خبراته فى التصوير والرسم والطرْق على النُّحاس والخزف. فلقد كان فنانا موهوبا شاملا، انعكس هذا التعددُ على أساليبه فى النحت. فهو أحيانا كلاسيكي، وأحيانا تعبيرى أو رمزى أو مزخرف، لكنه فى كل الحالات يميل إلى الحركة وملأ المنحوتة بعناصر متعددة فى تكوين معمارى تتنفس فيه الكتل داخل فراغاتها.

والسجينى هو رائد الطرْق على النحاس فى مصر. ولكنه ظل كلاسيكيا فى هذا الشكل الحديث حريصا على القواعد الأكاديمية، صريحا فى تعبيرات شخوصه وأشكاله.

وقد واصل الفنان محمد رزق (١٩٣٧ -) وهو غير محمد رزق المصور، فن الطرْق على النحاس بتجديد وتمكُّن حتى أصبح من أبرز أعلامه المعاصرين فى مصّر، تنوع فى أشكاله

وأساليبه دون الالتزام بأسلوب محدد. فهناك مثلا أعماله التى تعلو فيها التعبيرية، وأخرى حاول فيها إبداع زخرفات فرعونية أو إسلامية جديدة. وفى كل أعماله يحتل الإنسان مكانا اساسيا، وقد أبدع محمد رزق أعمالا معبرة عن حالات وطنية واجتماعية للإنسان المصرى فى فترتى الستينيات والسبعينيات، كما أبدع أعمالا أخرى محورها الجياد. ويدلنا ذلك على بعض من ملامح فنه التى يهتم بها مثل الحركة والضوء والظل وملمس السطح وما يمنحه كلٌّ ذلك من تأثيرات.

بخامات أخرى استطاع الفنان محمد رزق أن ينقل اللوحة من الأرضية القماشية إلى أرضية نحاسية. ونجح فى تطويع خامة النحاس للتعبير الفني، خلق فى النحاس درجات الضوء والظل، وخلق فيها لمسات كثيفة ورقيقة، وخطوطا ومساحات متنوعةً، ولم يقتصر على أسلوب واحد، بل جرب فى النحاس أساليب متعددة تعبيرية وتجريدية وإسلامية وتكعيبية وغيرها، لكنه فى كل هذه الأساليب كان احتفاؤه الأول هو بالإنسان وبالحياة.

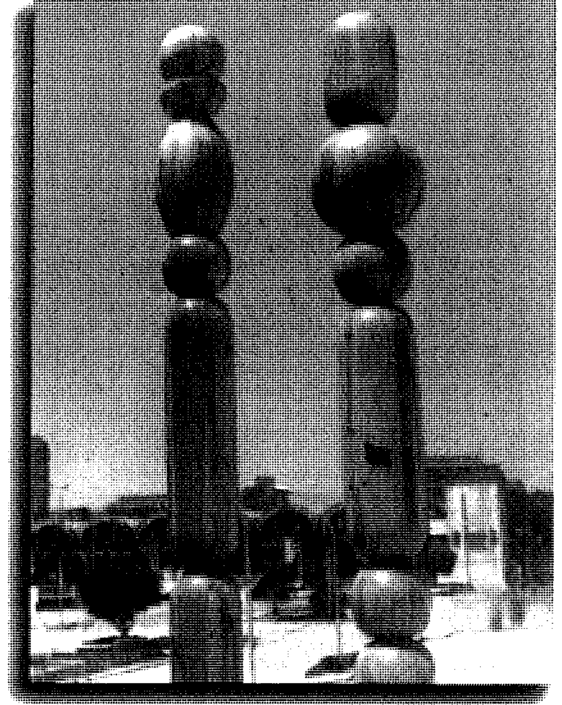
فى تاريخ النحت الحديث يقف عبد البديع عبد الحى (١٩١٦-) على حدة، ليس لأنه فنان تلقائى عظيم لم يتلق تعليما أكاديميا فقط، وليس لأنه الذى أعاد للنحت المصرى جزءا من تقاليده الفرعونية التى تعلم منها نحاتو العالم كله، ونخص من هذه التقاليد النحت على أصعب الأحجار، وهو الجرانيت، لكن لكل هذا، ولأنه لم يقلد الفن الفرعونى فى ذات الوقت، وأطلق العنان لخياله للتحقق دون أن يلتفت لأى مدرسة نحتية، كان فقط يحقق ذاته كنحات، ونجح فى التعبير الفنى بالنحت وبالحجر عن موضوعات أعماله.

آدم حنين (١٩٢٩-) هو أحد الفنانين القلائل الذين أحبوا الحجر وأخلصوا له مثل محمود موسى وعبد البديع عبد الحي، لكن آدم مشبع بالتراث الفرعوني، حتى عندما يصور: انفرد بالتصوير الحديث بألوان الأكاسيد الطبية على ورق البردي. فى النحت وصل آدم بالنحت المصرى الحديث إلى العالمية، بتلخيصه المؤثر للمنحوتات وموسيقاه الخارجية منها مع مساحات أسطح المنحوتة البيضاء. له مراحل أولى فى التشخيص، مع الإنسان والطيور. وفى كليهما شموخ ورشاقة. وله مراحل تالية فى كتل تجريدية، ذات تماسك مهيب وانسجام. وهو أستاذ فى علاقة الكتلة بالفراغ، يحسبها بدقة متناهية فلا يخطئ الحساب. وله مراحل حديثة فى تكوينات برونزية وهى أكثر مراحله التى أطلق فيها العنان لخياله. مبتكرا أطباقا وكراسى وأشكالا خاصة به.

فى الستينيات بدأ صبرى ناشد (١٩٣٨ -) تاريخه كنحات حديث، وفى كل المراحل الفنية التى مر بها تمتع بحس فنى مرن، يستطيع أن يلتقط متطلبات العمل الفنى فى ذاته، ويطوع خامة الخشب التى تميز بالنحت فيها لهذه المتطلبات. كان الخشب فى يد صبرى ناشد كالعجينة.

ولا يمكن القول كما يحلو للبعض أن منحوتاته تدب فيها الحياة، ولكن يمكن القول بأنها تتمتع بالجمال، واكتمال النسب الفنية فى تركيز وثبات وتنوع مستمر فى الكتل، ودقة فى حساب العلاقة بين الكتلة والفراغ. يستمد موضوعاته من الحياة: الإنسان، النباتات، الطيور. وينفذها بقدر كبير من الرشاقة، تبرزها أكثر مساحات التجريد التى أجاد نحتها وأبدعها من مساحات التشخيص ذاتها فى كائناته المختارة.

بينما تميز فاروق إبراهيم (١٩٣٧-) بموهبة كبيرة فى نحت التماثيل الشخصية التى تجمع بين واقعية الأسلوب وقوة التعبير عن الأعماق



نحت خشبى . . د. صالح رضا

النفسية للشخصية . وفى نفس الوقت جرب النحت التجريدى مع محافظته على الجوانب الموضوعية فيه . وكان من أوائل النحاتين المصريين الذين استخدموا خامات غير نحتية فى النحت كالفخار والبولى ايستر .

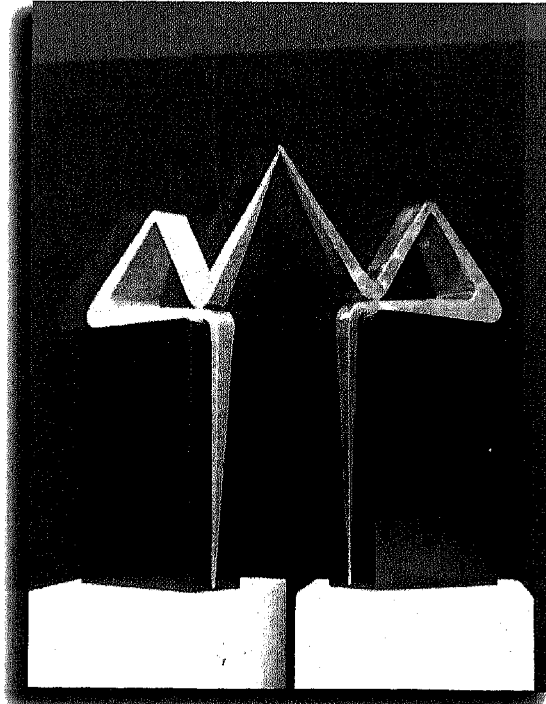
لم يتخلص النحات عبد الهادى الوشاحى (١٩٣٦-) من عقدة السريالية . وأقول عقدة لأنه لا يريد أن يعترف فى إبداعه صراحة بكونه سرياليا . ولا يريد فى نفس الوقت أن يبتعد عنها . فأبدع باستمرار شخوصا غير كاملة التحول «ميتا مورفوس» يجيد تحطيم نسبها وخلق تحويرات فجائية . جرىء فى تكويناته ، حتّى فى ادائه ، لا يطبق صمت النحت ولا سكونه ، يستفيد من تراث التكعيبية فى الخروج عليها علنا . وهو لا يعرف المنحوتات الدقيقة او الصغيرة لكنه يريد أن ينتشر فى الفراغ مشتتا فراغه . بكتلة أساسية وتنويعات منها .

وقبل أن نغادر سنوات الستينيات نذكر المثالين : عبد الحميد الدواخلى وحسن خليفة . . الدواخلى (١٩٤٠ - ١٩٩١) اشتهر بمعالجته التعبيرية لتماثيل الحيوانات الأليفة ، والتى استفاد فى نحتها من الفنون الإسلامية وبخاصة فى أقواس وثنيات العمارة . كما أجاد حسن خليفة (١٩٤٠-) التعبير عن حركات الجسم الإنسانى وما بداخله من حالات نفسية وشحنات عاطفية ، وذلك فى أداء تنفيذى دقيق .

فى السبعينيات برزت أسماء جديدة لنحاتين متميزين ، منهم عبد المجيد الفقى ومحمد العلاوى وجمال عبد الحليم وعلى حبيش ، وقد كونوا جماعة باسم «فجر» كانت قصيرة العمر ، وكذلك غالب خاطر وعبد العزيز صعب وعبد المنعم محمد ومحمد سيد توفيق .

حاول الفقى (١٩٤٥-) ان يقيم نسقا متوازنا يجمع بين الأسلوب الأكاديمى وملامح المنحوتة الفرعونية وذلك فى توازن مريح . الخطوط الخارجية لتماثيله غير حادة . تسودها الأقواس والانحناءات مؤكدة الترابط بين أجزاء العمل الفنى حتى ولو كان عدة عناصر فى عمل واحد .

وبينما احتل الإنسان عنده موقعا محوريا



نحت معدنى . . د. محمود شكرى

تخفى عند جمال عبد الحليم (١٩٤٧-) فى أبنيته المعمارية الصارمة المستلهمة من الطابع الهندسى للمنحوتة الفرعونية، وانصرف بكتله تلك إلى مشارف التجريد مع ميل إلى الحركة التى تحققت عبر سقوط الضوء وانكسار الظل على المسطحات «المكعبية» الحادة كما يقول الناقد محمود بقشيش فى كتابه «النحت المصرى الحديث» ويرى بقشيش أن على حبيش (١٩٤٨-) يقف موقفا مناقضا لبقية زملائه، من حيث الميل الى طابع فطرى يتسم بالخشونة. غير أنه اتجه بكل هذا إلى التعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية واقعية. فهو نادرا ما يعالج موضوعات مجردة فى تماثيله الخشبية المعبرة.

يطالعنا محمد العلاوى (١٩٤٧ -) بثنائية رمزية ثنائية. الإنسان والحاجز. إنسانه ثابت الملامح بينما تتغير صور الحواجز متنحلةً غالبا صورا إيحائية للقاهر المتسلط. وقد يظهر الحاجز فى شكل طائر ينقض على فريسة بشرية. وتتسم عروض العلاوى النحتية بطابع مسرحى درامى بأسلوب بنائى محكم التكوين. وتتميز منحوتاته بملمس صخرى مع تغليب الخطوط الرأسية والأفقية.

عبد المنعم محمد (١٩٤٢ -) من أكثر الفنانين المتحمسين للنحت الفراغى الذى لا يلتزم بكتلة مصمتة. يجيد التعبير عن الحركات العنيفة القافزة أو المندفعة. محققا الإحساس بخفة الكتلة وتحررها فى تماثيله التشخيصية.

عبد العزيز صعب (١٩٤٦-) من المتميزين فى فن نحت الوجوه «بورتريه» ينجح فى شحن الوجه بطاقة تعبيرية. متحكما فى الكتلة وما يخلقه فيها من ظلال وتناغم بين مستويات السطح.

بدأ محمد سيد توفيق (١٩٤١-) بأسلوب متفرد يجسد المأساة فى كتلة متماسكة، فتبدو الأجساد حولها كنحت بارز رغم استدارتها الكاملة. ولقد تميز عندما اتجه إلى خامة الخشب فى تماثيله وتلاعب بألوان الألياف بوعى وتمكن.



نحت للفنان محمد العلاوى

أما غالب خاطر فقد واصل نهج صلاح عبد الكريم فى استخدام الحديد الخردة. لكن لم يكتف به بل أضاف إليه خامات متناقضة كالزجاج والنحاس، ورغم عمره النحتى القصير إلا أنه لم يقلد صلاح عبد الكريم، فاهتم بأشكال هندسية مستخدما أدوات جديدةً مثل الموتور والسوست فى صلب التكوين النحتى ومستفيدا من أشكال هذه الأدوات الخاصة.

حفر

يذكر الدكتور فتحي أحمد في كتابه «فن الجرافيك المصري» أن برنارد رايس Bernard ryes الإنجليزي هو أول من قام بتدريس فن الجرافيك في مصر، حيث أنشأ قسم الجرافيك حوالي عام ١٩٣٤ في مدرسة الفنون الجميلة العليا. ولم يكن هذا الأستاذ متخصصا في الجرافيك. بينما أول مصري يدرس فن الجرافيك هو الحسيني فوزي الذي قام بتدريسه عقب عودته من بعثته في فرنسا، في يناير ١٩٣٤ وتولى رئاسة القسم بعد برنارد رايس. وكان عدد أول دفعة من دراسي الجرافيك خمسة فقط هم الفنانون عبد الله جوهر وفريد يعقوب كاريان ويوسف صلاح الدين فتحي وصالح حنفي وصادق عوض الله.

إلا أن هذا الفن الهام والأكثر انتشارا في حياتنا الثقافية لم يبدأ في الانتشار ويلفت الأنظار إليه إلا في الخمسينيات، وبعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

عندما جاءت سنواتُ الخمسينيات كان فن الجرافيك مازال جديدا علينا. ويتطلب عددا من الفنانين المخلصين المحبين له ليؤكدوا قدراته الفنية ومشاركته في حياتنا الثقافية. ولهذا لعب جيل من الفنانين الرواد دورا بارزا في هذا الفن في الخمسينييات، نذكر منهم كمال أمين وأحمد ماهر رائف وعمر النجدي ومريم عبدالعليم وسعد كامل ومنحة الله حلمي وحسين الجبالي وثريا عبد الرسول.

كان للفن المصري القديم تأثير واضح على أعمال كمال أمين (١٩٢٣ - ١٩٨٠) كما استفاد أيضا من الفن القبطي والفن الإسلامي. وهكذا جاءت لوحات الحفر التي أبدعها مزيجا من المؤثرات الثلاثة في إطار تقنيات الحفر الحديثة. وقد برز كمال أمين في رسم الموضوعات الشعبية والريفية وحياة الأطفال ونهر النيل. كل ذلك في إطار تنوع في وسائل الحفر البارز والغائر والحفر بالإبر والإزميل وغير ذلك. لكن أكثر أعماله يغلب عليها الحفر الحمضي. وقد أثر كمال أمين في اجيال بعده بشخصيته الفنية المتميزة بالرصانة والقوة والتنظيم.

اشتهر سعد كامل (١٩٢٥-) بأبحاثه في التراث الشعبي. سواء المرسوم على الجدران أو على النسيج أو على أدوات الحياة ومن التقاليد والاحتفالات الشعبية. لذلك جاءت أعماله في فن الحفر من هذا النبع الأصيل. موظفا مفرداته في تقنيات الحفر، مستنبطا أسلوبا متميزا.

أما أحمد ماهر رائف (١٩٢٦ -) فهو فنان متأمل، مفكر، انشغل بالقيم الدينية وبعالم ما وراء الطبيعة. محللا ظواهر الأشياء محاولا سبر أغوارها. في تألف المساحات والألوان والأشكال، معطيا إياها جوا من الغموض والإبهام في اتجاه ينحو إلى التجريد. وقد استخدم في بعض أعماله الإمكانات التشكيلية للحروف العربية. وقد اقترب في لوحات أخرى من الأسلوب التطبيقي في اتساق هندسي محكم.

شكلت ثريا عبد الرسول لوحاتها من صور تشخيصية ترسمها على نهج الرسم الفرعوني ولكن في إطار من الوحدات الزخرفية والأدوات الشعبية داخل بناء معماري مخطط سلفا. وهي لا تحب الفراغ. فهي تشغل كامل مسطح اللوحة بالوحدات والتكوينات المشخصة والمجردة بمنطق قريب من منطق الرسام الشعبي.

بينما بدأت منحة الله حلمي إبداعها في الحفر بالمناظر الطبيعية. وقطعت فيها مراحل عدةً منوعة من زوايا الرؤية وأساليب التناول. مقتربة شيئا فشيئا من التجريد، حيث عملت باستمرار على تخليص المشخصات وإبراز

جوهرها وإختزال التفاصيل، حتى وصلت فى أعمالها الأخيرة إلى تجريد خالص بتقنية عالية.

ومريم عبد العليم هى إحدى الفنانات الثلاث اللاتى برزن فى الخمسينيات وشكلت مع ثريا عبد الرسول ومنحة الله حلمى ريادة لمن جئن بعدهن من فنانات الحفر. بدأت مريم عبد العليم واقعية تعبيرية. ذات حس وطنى يعبر عن نفسه فى موضوعات سياسية واجتماعية شعبية باستخدام الأبيض والأسود، وفى تكوين محكم ذى إيقاعات خطية ومساحية متناغمة. وقد تنوعت فى استخدام خامات الحفر مثل اللينوليم والخشب والشاشة الحريرية والزنك والليثوجراف. استخدمت بعد ذلك الألوان بمهارة منتقلة معها الى لوحات مسطحة ذات بعد واحد. ثم أخذت فى تكثيف شديد لعناصر موضوعاتها لتعطى حسا دراميا عاليا.

عالم حسين الجبالى (١٩٣٤ -) يتميز بخصوبة وثراء. يعتمد فى لوحاته على الخط بأشكاله المختلفة. ويصمم لوحته كالمهندس، مستخدما فى بنائه فتحات مختلفةً من الحروف للتهوية أو التغيير وكسر رتابة التصميم أو للتجميل. وحروفه ليست قاصرة على اللغة العربية، بل أحيانا يرسم حروفا لا أصل واضحا لها، وهو فنان ملون يجيد استخدام واختيار الألوان كعوامل مؤكدة لتصميمه التجريدى بشكل عام. وتصميمه يتوازن ليفترش سطح اللوحة كلها. وقد أحب الجبالى المسطحات الكبيرة، وهو أول من أبدع فى مصر جداريات من الحفر تقف شاهدةً على خبرته العميقة وتمكنه.

بدأ جيل جديد من فنانى الحفر «الجرافيك» فى البروز فى الستينيات. منهم سعيد حداية وفاروق شحاتة وفتحى أحمد ومحمود عبد الله وحسن الأعصر.

مارس سعيد حداية (١٩٣٧ -) أكثر من أسلوب فى الحفر الغائر والبارز والمسطح، يستعرض فى لوحات الحفر الملونة التى أبدعها مهاراته وخبراته التقنية. مزج فيها بين التشخيص والتجريد فى عالم الحياة الشعبية. كما اهتم فى عدد من أعماله برسم الطيور، كل ذلك بأسلوب تعبيرى قوى التكوين. لكنه يميل بعد ذلك إلى عالم رمزى يبتكره، يختصر فيه التفاصيل ويُبسِّطَ العناصر وتتسع المساحات المستطيلة فيه ليوحى أو يصرح بمعنى أو معانٍ إنسانية لا تنتهي.

بدأ محمود عبد الله (١٩٣٦ -) حفره مستوحيا أو مصورا حياة البحر الذى وُلد عليه فى الإسكندرية، محولا هذه الحياة إلى خطوط وملمس على خامات مختلفة. ثم انتقل ليعبر عن موضوعات قومية واجتماعية مثل بناء السد العالى وحرب ١٩٦٧. لكنه سرعان ما اتجه إلى عالم التجريد البنائي، لكنه تجريد منطقى فلسفى لو جاز التعبير.

سجل فاروق شحاتة (١٩٣٨ -) وهو سكندرى أيضا تطورا هاما لمسيرة فن الجرافيك فى مصر. وبدأ بالتعبير عن قضايا وطنية



امرأة .. الفنان فاروق شحاته

وقومية تعبر عن مقاومة الظلم والقهر، لكن رؤيته اتسعت لتعبر عن القلق والاغتراب الإنساني في أي مكان وذلك بشكل رمزي مستخدما طيورا وحيوانات كموضوع، ولون واحد أسود. حتى وهو يتناول المناظر الطبيعية تشعر فيها بالوحشة والخوف والغموض.

بدأ فتحي أحمد (١٩٣٩ -) واقعيا يتعامل بالأبيض والأسود فقط، لكنه تخفف من الواقعية وانتقل إلى عالم أكثر رحابةً، مشحون بإحساس مأساوي في صور رمزية. أنتقل منها لمزيد من الميتافيزيقا وتأمل حيوات داخلية في تكوينات أقرب إلى التجريد والانتظام الهندسي. ومعظم أعماله نفذها حفرا على خشب بلون واحد وعلى مساحات كبيرة.

دخل حسن الأعصر (١٩٣٥ -) عالم التجريد مستخدمًا وحدات الخط العربي. محققا تناغما لونيا بين عناصر لوحته، قائما على الإيقاع الموسيقي وحركية التصميم. حفلت أعماله بالرموز والإيحاءات. حاملة شحنات عاطفيةً وانفعالية دون وصف أو إطناب.

في السبعينيات ننتقل مع جيل آخر من فناني الحفر، برز منهم، صبري حجازي ومجدي قناوي، ومحمد حازم فتح الله، وأحمد نوار، وسهير أبو شادي، ومدحت نصر، وعوض الشيمي.

يميل صبري محمد حجازي (١٩٤٢ -) إلى التجريد. وتتميز أعماله بمهارة تقنية ودقة في توزيع الدرجات اللونية ويجيد التعبير بالخطوط عن الحركة والظل والعمق..

وفي نفس الاتجاه التجريدي برز مجدي قناوي (١٩٤٣ -) كمصمم عالي المستوى يهتم بالتقنية والتكوين. وقد بدأ مجدي تعبيرايا يصور مآسي إنسانية ساكنةً في بساطة وإحكام. لتزيد بعد ذلك مساحات التجريد في لوحاته محولا الأشخاص إلى مساحات لونية كبيرة. لكن فكرة الموت لم تغادر أعماله إلا قليلا.

محمد حازم فتح الله (١٩٤٤ -) قادر على الإدهاش برموزه وعالمه الميتافيزيقي، يعطي للمشاهد إحساسا بالغربة وبالمجهول وينوع من الصمت المتربص، مستخدمًا مفرداته المعروفة: المرأة والحصان في تنوع تقني يجيده. مطوعا أساليب الحفر ليصل بها إلى تأثير التصوير بخاماته وأدواته.

منَحَ أحمد نوار (١٩٤٥ -)، وبموهبته الفريدة فنَّ الحفر مجالات جمالية جديدة، خرج بها من الانطباعية، إلى حيوية خاصة، وأعطاه بتجاربه المتواصلة أبعادا أخرى. مزج فيها الرمزية بالتجريد العضوي والتجريد الهندسي، مفتتا المنظور والبعد الثالث إلى عدة مناظير وأبعاد، محررا اللوحة من مصدر واحد للضوء. منوعا في أحداثها، ومع كل هذا فهو حريص على أناقة اللوحة وجاذبيتها أمام المشاهدين. وقد عبر بدوره عن رؤيته وأحاسيسه بمأساة الإنسان وغربته في العصر الحديث.

سهير أبو شادي تخصصت في اللوحات المطبوعة بطريقة الحفر على الخشب. تدور لوحاتها الملونة حول عالم الطفولة، فتكتسب براءةً وبساطةً، وهي عادةً تصور مشاهدها بنظرة عين الطائر، فتحتفظ للمشاعد بموقعه المطل على عالم الصغار.

حقق مدحت نصر (١٩٤٨ -) مكانة مرموقة في فن الحفر، يستمد لوحاته من الطبيعة بعد تحويرها برؤيته وإعادة صياغتها وتوزيعها، بأسلوبه الخاص التجريدي، مهتما بإيجاد ملامس متنوعة. وقد مارس تجربة سماها «الرباعيات» وهي تتكون من أربع لوحات يتم إنجازها في لحظة شعورية واحدة، تربطها روح التجربة المتصلة والزمن الواحدة،

وإن اختلفت عناصرها وأشكالها. كما استفاد الفنان من التراث العربى والإسلامى واستلهم جماليات الخط العربى المجردة.

تتخذ معظم لوحات عوض الشيمى (١٩٤٩ -) الشكل الدائري. فتبدو كنافذة يطل منها المشاهد على عالمه الخاص الذى تغلب عليه رؤى سريالية. لكنه يهتم اهتماما كبيرا بالتكوين ودقة التنفيذ. مستخدما الظلال فى الإحساس بالتجسيم. ويُضَمِّنُ لوحاته عناصر بها تفاصيل زخرفية أو هندسية تتعادل مع طيات القماش فى إيقاع محسوب.

وفى الثمانينيات برز جيل آخر من فنانى الحفر، نذكر منهم هنا عبد الوهاب عبد المحسن (١٩٥١-) الذى تدور أعماله حول المرأة بعد ان مر بمرحلة شكلية لا تتضمن أية مشخصات. النساء فى لوحاته أشكال لينة طائرة بلا رؤوس، وكأنها كائنات فضائية سابحة يستخدم ألوانا صريحة على رأسها الازرق والأحمر فى تقابل عنيف.

وصلاح المليجى (١٩٥٧-) الذى يحاول تحقيق شخصية متميزة لأعماله. يميل إلى استخدام اللون البنى بدلا من الأسود فى لوحاته من الحفر. وهو بهذا يعود إلى تقاليد فن الحفر الأولى فى بدايات الطباعة. وقد تميز فى لوحاته التى استخدم فيها طائر «الهدهد» كعنصر تشكيلى تدور من حوله اللوحة بأسلوب تعبيرى رمزي.

خزف

إن فن الخزف الحديث فى مصر بدأ عام ١٩٢٩ مع البدء فى تعليم فن الخزف فى مدرسة الفنون والزخارف. وقد أنشأ الألمانى ماكس قسما للخزف فى المدرسة. ثم سافر سعيد الصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦) إلى انجلترا لدراسة الخزف. وعاد عام ١٩٣١ ليبدأ فى



خزف . . الفنانة زينب سالم

تأسيس اتجاه مصرى للخزف الحديث كفن قائم بذاته، وتوالى ظهور خزافين رواد أمثال عبد الغنى الشال وحسن حشمت (١٩٢٠-) وأخذ فن الخزف يتباين فى اتجاهاته وأساليبه.

فقد اهتم وتأثر بالخزف الإسلامى محسن حمدى وعبد الغنى الشال الذى اهتم أيضا بدراسة الطبيعة وتكوين أشكال جديدة من الخزف. وكذلك كمال عبيد ومحمد الشعراوى الذى درس الطبيعة وتميز فى استخدام الخط العربى. بعد ذلك أتى جيل آخر من الخزافين على رأسهم طه حسين (١٩٢٩-) الذى انفتح على الاتجاهات الأوروبية الحديثة والأفكار المعاصرة مشكلا لها تكوينات خزفيةً تعتمد على تركيبات ذات تأثيرات حركية وبصرية. وقد اهتم بإبداع ملمس وسطح جديد للخزف غير تقليدى يعطيه خشونةً وإحساسا بعوامل التعرية. وله أيضا خزفياته المستوحاة من أشكال الفخار الشعبي. وكان للنحات صالح رضا (١٩٣٢-) دوره فى فن الخزف حيث أبدع نحتا خزفيا مستلهَمًا من التقاليد الشعبية المصرية مثل عروسة المولد،

واستفاد صالح رضا من خبرته كنحات فى الخزف. يبدو ذلك فى قدرته على «تشريح» العمل الخزفى ودراسة علاقات الكتلة والفراغ فيه.

جيل آخر من الخزافين بدأ فى الستينيات، وأصبحوا أساتذة مخلصين لهذا الفن، على رأسهم محيى الدين حسين ونبيل درويش وجمال عبود ويليهم سمير الجندى وزينب سالم وفتحية معتوق.

محيى الدين حسين (١٩٣٦-) يُعتَبُر أحد المجددين المتميزين للخزف الإسلامى الجميل. حافظ على أصول هذا الفن، وجدد فى ملمسه وألوانه، واشتهر بأسلوبه الخاص فى تلوين الخزف مستخدما «الجليز» اللامع بالأكاسيد المعدنية مع المساحات والخطوط التجريدية التى أكسبها أسلوب محيى الدين حسين جمالا مؤكدا، وقد برز فى شكلين‹ الأوانى والجداريات، وهو أول فنان مصرى يتعامل مع الجداريات الخزفية تعامل المصور مع اللوحة، واستطاع أن يطوع مواد وألوان الخزف ليقترب بها من فن التصوير، محافظا على شخصيته المتأثرة بالتجريد الإسلامى ولكن فى رؤية عصرية جديدة.

أما نبيل درويش (١٩٣٦-) فقد اختلف عن محيى حسين، رغم أن كليهما يكنان احتراما واهتماما بالأوانى الخزفية. واستفاد من دراسته للتراث الفرعونى فى اختيار الأشكال الانسيابية للأوانى، واستفاد من دراسته للفن الإسلامى فى أسلوب توزيع الالوان على أوانيه، وهو لا يميل إلى الجيلز اللامع مع تصرف فى الألوان التى تتمتع بانسجام، مع تكوين العمل الفنى تشكيلا جماليا متميزا، ومقدما فى نفس الوقت رؤية جمالية مبتكرة، وقد أبدع نبيل درويش أيضا فى الرسم على الأطباق الخزفية ذات القيم التصويرية التعبيرية القوية.

جمال عبود (١٩٤٢-) له إبداعه وتجاربه فى الشكل الخزفي، ابتكر عددا كبيرا من الأشكال، لكنه حرص فى كل منها على أن تتمتع بجمال النسب ورشاقة التكوين، وقد أحب الفنان الأشكال الخزفية الشعبية المصرية وبخاصة تلك الأشكال التى تُعَلَّق فأبدع أعمالا خزفية بلا قاعدة تقليدية تستقر عليها، وقد مزج ذلك ببحوثه اللونية المعتمدة على خامات طبيعية باعثة الحرارة والحيوية فى العمل، ناجحا فى خلق وحدة وتكامل بين الاشكال والخامات والألوان.

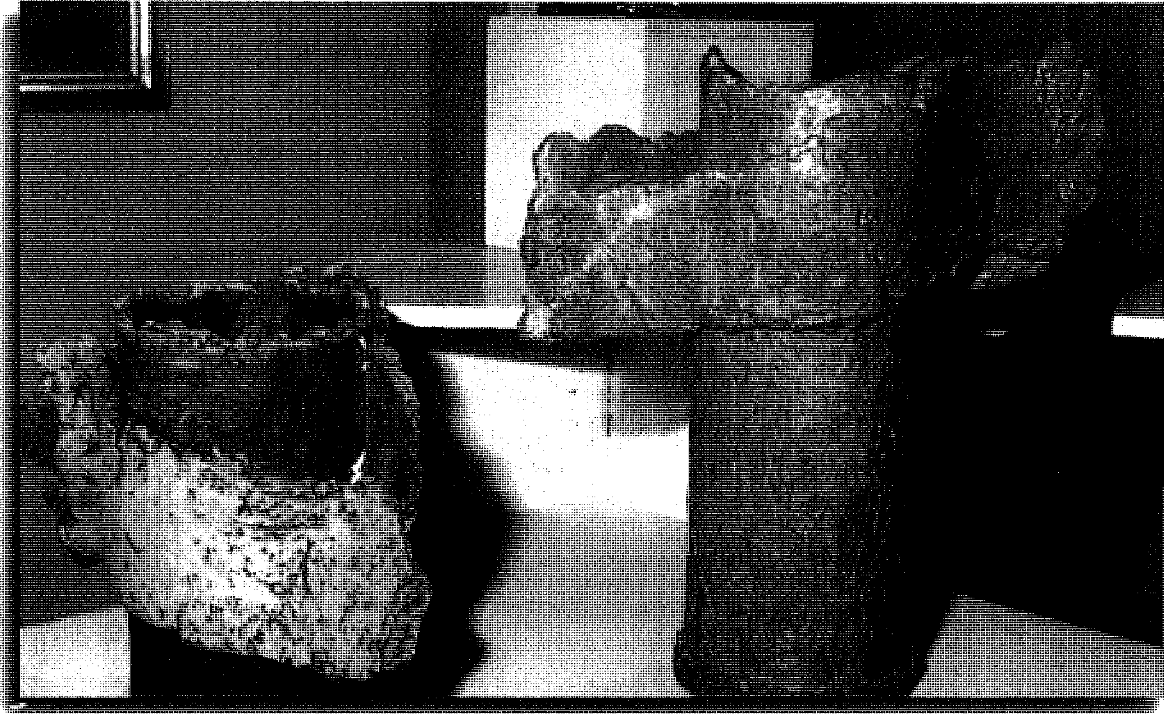
سمير الجندى (١٩٤٢-) الذى بدأ ظهوره منذ أواخر الستينيات تأثر أيضا بالخزف الإسلامى وبالرائد سعيد الصدر الذى كان يشجع على استلهام الخزاف الحديث لهذا الفن، وقد استلهم سمير الجندى أشكال الطيور فحولها إلى أشكال مجسمة. كما استلهم قباب ومآذن المساجد وطبق عليها الطلاءات الزجاجية غير اللامعة.

أما الفنان محمد مندور فقد استلهم من التراث الإناء وطوره، وأبدع من خلاله أشكاله التى تميزت بالتقنيات العالية، والتحكم فى بناء أشكال الآنية كما تقول الفنانة الخزافة ميرفت حسن السويفى فى كتابها «اتجاهات الخزف المصرى المعاصر». وتضيف أن أوانى محمد مندور ذات طابع إسلامى شرقى مصرى مميز، وقد ركز فى ابتكاراته على شكل الإناء وتقنياته، أما الطلاءات الزجاجية فتأتى مكملة للشكل الخزفى.

يتميز فنُّ الخزف المصرى الحديث بوجود عدد لا بأس به من الفنانات الخزافات، وبخاصة منذ السبعينيات حتى اليوم.

وكانت أول خزافة مصرية هى الفنانة عايدة عبد الكريم التى حصلت على دبلوم المعهد العالى للفنون الجميلة للمعلمات عام ١٩٤٧.

لكن الحركة التشكيلية شهدت انقطاعا بعد ذلك فى عطاء الخزافات المصريات استمر



خزف . . الفنانة تهانى العادلى

عشرين عاما . وحتى حملت دفعة ١٩٦٨ بكلية الفنون التطبيقية عددا من الخزافات الجدد منهن زينب سالم وفتحية معتوق وتهانى العدل وزينات عبد الجواد وقد عملن كلهن أساتذةً فى نفس الكلية بعد التخرج .

زينب سالم ورغم حداثة العهد تُعتَبرُ رائدةً للخزافات المصريات ، ولها بصمات مؤثرة فى فن الخزف المصرى المعاصر ، بمغامراتها فى إبداع أشكال خزفية حرة ، يتنوع ملمس العمل الفنى بين النعومة والخشونة ، كما أن الأشكال نفسها تأتى فجائية مخالفة لما عهدناه فى أوانى الخزف وتكويناته ، ويبدو أن حرية الشكل أثرت فى زميلتيها تهانى العدل وفتحية معتوق .

فجاءت أعمال تهانى العدل ذات خطوط غير مستقيمة وغير متساوية ، كما جربت انفتاح الشكل على الخارج والذى نرى منه تلوين باطنه من الداخل ، أما فتحية معتوق فلها تجاربها فى التكوينات التجريدية الحرة للمنحوتات الخزفية التى أجادت إبداعها . وقد اعتمدت الاثنتان على التجريب محاولات الاحتفاظ بإظهار طبيعة الخامة واستنباط جماليات جديدة منها . تعتمد على تشقق السطح وليونة الخامة وتوالى طبقاتها ، وتنوع الإحساس بالملمس من النعومة إلى الخشونة وما بينهما .

فى السبعينيات ظهر جيل جديد من الخزافين نذكر منهم ميرفت السويفى وعماد المغربى وأمنية كمال وفاطمة عباس . اهتم هؤلاء بالبحث فى الشكل الذى يُشتَقُّ من الجزئيات البللورية للمواد التى تتفق مع فكرة الشبكية . أخذت فاطمة عباس الشكل الكروى تجرِّبُ عليه مستخلصةً قيما جمالية قائمة على علاقة الجزء بالكل . وتضاعفات الشكل وكسوره كما تقول ميرفت السويفي . عماد المغربى اتخذ من أشكال الجزئيات البللورية وعلاقتها بالشبكية منطلقا لإنشاء تركيبات فنية وجمالية ذات شخصية مميزة .

أما ميرفت السويفى فلها أسلوبها التعبيرى الذى تحاول فيه أن يعبر الخزفُ عن مضامين فكرية وفلسفية ، من خلال الخامات التى قامت بتركيبها واستخدامها للعجائن الطينية الملونة على الخزف مع الحديد والخشب .

الفنون الشعبية

هى الفنون المستمرة عبر الأزمان، المرتبطةُ بالشعب، والمعبرةُ عن فئاته المختلفة، ولكنها أيضا تتجدد رغم أصالتها. وترتبط الفنون الشعبية المصرية «الحديثة» - إذا جاز استخدام هذا المصطلح - بزكريا الحجاوى (١٩١٤ - ١٩٧٥).

كانت الفنون الشعبية متناثرةً متنوعةً فى كل مكان من أرض مصر، فأتى زكريا ليطوف بهذه الأرض يجمع تلك الفنون - نقصد هنا فنون القول والرقص والموسيقى - وينسقها ويقدمها فى إخراج خاص، كأنه خبير فى ترتيب وعرض الزهور.

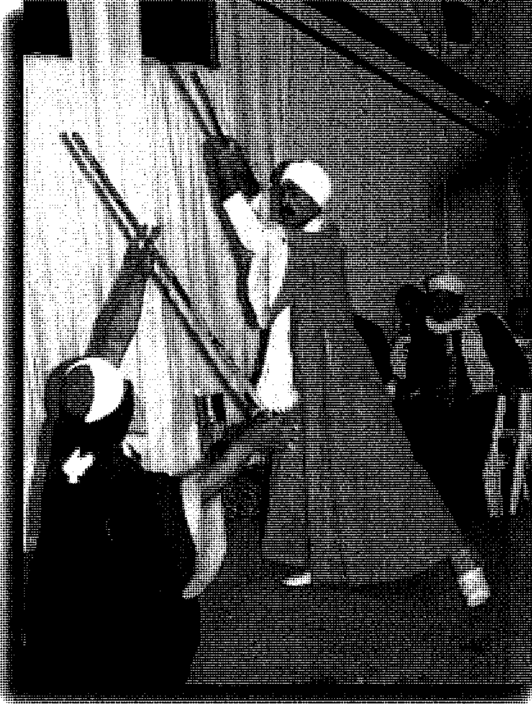
ومن قُيض له زيارةُ حى الحسين فى شهر رمضان ودخل سرادق الحجاوى هناك، سيعرف معنى هذا الكلام. لقد جمع الحجاوى ٧٢ ملحمة شعبية من كل مكان فى مصر، وقدم بعضها فى الإذاعة قبل سيطرة التليفزيون، ومن يعى الراديو فى سنوات الخمسينيات والستينيات لن ينسى تمثيليات وملاحم ملاعيب شيحة، وكيد النسا، وأيوب، وسعد اليتيم وغيرها.

وعشاق الغناء الشعبى يعرفون أن الحجاوى هو الذى قدم أعلام الغناء الشعبى الحديث: محمد طه وخضرة محمد خضر وأبو دراع وفاطمة سرحان وغيرهم. كان الحجاوى نخاع هذا الشعب، وثقافته الحقيقية. وكان هؤلاء المطربون والمطربات تاريخ الشعب وقلبه الذين عبَّروا بصوتهم عن أشواق ومآسى وأفراح وأحزان كل منا. واختزلت أغانيهم وملامحهم كلَّ الحكم والعبر.

ومن أسف شديد، أنه مع مرور الزمن ومنذ أواخر السبعينيات، بدأت هذه الأصوات فى الخفوت. وبعد أن مات الحجاوى لم يظهر حجاوى آخر يكتشف أصواتا شعبية من جديد. بل إن الآلات الموسيقية نفسها أوشكت أن تكون آلات متحفية، وازداد إقبال الموسيقيين الشباب على الآلات الحديثة الكهربائية. ودخلنا بالتالى فى ديلما معاصرة. وأوشكت الجهود التى بدأتها الثورة أن تضيع.

فلقد تم تأسيس مركز الفنون الشعبية فى وزارة الإرشاد القومى عام ٩٥٧، وعُين أحمد رشدى صالح أول مدير له. ليكون مركزا علميا لتسجيل التراث الشعبى بمختلف أنواعه فى جميع أنحاء مصر. وقد شجع المناخ المواتى للفنون الشعبية فى ذلك الوقت على أن يؤسس الأخوان على ومحمود رضا فرقة للرقص الشعبى حملت اسمهما «فرقة رضا»، وقدمت أول عروضها فى أغسطس ١٩٥٩. ولعبت فريدة فهمى دورا هاما بعد انضمامها لفرقة رضا وأصبحت الراقصة الأولى فيها، فى تطوير الرقص الشعبى وإعطاء صورة محترمة للراقصة باستخدامها التعبير الجسدى الراقى مع الموسيقى.

عام ١٩٦٠ نشأت الفرقة القومية للفنون الشعبية بالاستعانة بخبراء من الاتحاد السوفيتى



رقصة العصا



فرقة بور سعيد للفنون الشعبية «السمسمية»

الذى كان متقدما فى ذلك المجال. وكان أعضاء الفرقة من خريجى المعاهد العليا للتربية الرياضية والموسيقى.

قام الفنان أحمد سعد الدين على مدى أكثر من عامين بالإعداد للفرقة وتدريبها. وصمم لها الأزياء الفنان عبد الغنى أبو العينين، ثم تولى تدريب الفرقة حسن خليل وكمال نعيم ومحمد خليل.

وفى العام التالى ١٩٦١ انضمت فرقة رضا إلى وزارة الثقافة، وفى نفس الوقت وضعت وزارة الثقافة نواة لإنشاء السيرك القومي، إحياء لفنون السيرك الشعبية التى كادت أن تنقرض، وهبط مستواها، وتعثرتْ نتيجةً للظروف الاقتصادية التى مرت بها مشروعات السيرك الخاصة. ويقول د. ثروت عكاشة فى مذكراته إن ذلك تم بناء على رغبة شخصية من الرئيس جمال عبد الناصر، فاستقدمت الوزارة خبراء من الاتحاد السوفييتى وأنشأت مركزا للتدريب فى الفناء الخلفى لقصر عابدين.

عام ١٩٦٠ تلقت وزارة الثقافة عرضا بشراء مسرح البالون لخدمة الفرق الراقصة وكان فى الإسكندرية، واعتذرت الوزارة عن الشراء نظرا لارتفاع تكاليف نقله الى القاهرة وصيانته. فقامت هيئة الإذاعة والتليفزيون بشرائه، ثم انتقل إلى وزارة الثقافة بعد انفصالها عن الإعلام عام ١٩٦٦.

وفى عام ١٩٦٦ تم تشكيل قطاع الفنون التشكيلية فى مؤسسة المسرح والموسيقى. ضم هذا القطاع فرق «القومية» و«رضا» و«العرائس» و«السيرك القومي».

وأنشأت وزارة الثقافة مركزا للتدريب على العزف على الآلات الشعبية، وجرى تصنيع الآلات الشعبية اللازمة للتدريب.

في نهاية ١٩٦٦ قامت وزارة الثقافة بنقل مركز الفنون الشعبية من مؤسسة المسرح والموسيقى إلى ديوان عام الوزارة. وقام الخبير الروماني «تيبريو الكساندرو» والخبيرة المجرية «ايلينا بورساي» بجمع وتسجيل الأغاني والموسيقى الشعبية على مدى عامين من كل أنحاء مصر. وتم طبعُ مختاراتٍ مما تم جمعه في أسطوانتين.

ومن أهم حلقات البحث التي عُقدت حول الفنون الشعبية، تلك التي عقدت فيَ الفترة من ١٦ إلى ١٩ إبريل عام ١٩٨٤ بناء على اقتراح من لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة حلقة بحث حول «الفلكلور والمجتمع». تضمنت أبحاثًا حول مفهوم الفلكلور للدكتور أحمد مرسي والمأثورات الشعبية العربية لصلاح الراوي ورمز الحيوان في المعتقدات الشعبية لسوسن عامر والمسرح الشعبي بين الموروث والمطلوب لحسن عطية والدراما والتراث الشعبي لأمير سلامة ومسرح السرادق لصالح سعد ومستقبل الفن الشعبي التشكيلي لمحمود النبوي الشال وإثراء الفن الشعبي التشكيلي لسيد زيدان والمشربيات وعلاقتها بالوظائف الاجتماعية والبيئية والاقتصادية للدكتور مصطفى الرزاز ومشغولات الحُصُر والسلال في صعيد مصر للدكتورة آمال حمدي عرفات والحلي النبوية للدكتور علي زين العابدين وخصائص في موسيقى الأطفال لمحمد عمران وجذور الموسيقى الشعبية لفرج العنتري.

وقد ذكرنا أسماء مقدمي هذه الأبحاث لأنهم المهتمون في العقدين الأخيرين بالفنون الشعبية ودراساتها سواء على المستوى الاكاديمي أو الفني.

لكن هناك اثنين من أبرز المتخصصين في



عرض خيال الظل

التراث الشعبى ويجب أن نذكر لهما إضافاتهما القيمة فى هذا المجال، وهما واحد من جيل الخمسينيات: فاروق خورشيد والآخر من جيل الستينيات شمس الدين الحجاجى.

تعود أهمية فاروق خورشيد إلى إخلاصه ووعيه الشديد بالسير الشعبية العربية، وإعادة اكتشافها، وبحثها، وربطها بالواقع. والاستفادة منها. ولقد أنجز فى ذلك سيرتى «سيف بن ذى يزن» و«على الزيبق». ولقد تشبع فى كتاباته بالسير الشعبية حتى فى روايته «حفنة من رجال».

أما شمسُ الدين الحجاجى الأقصرى الصعيدي، فلقد وُلد وترعرع - كما يقولون - فى التراث الشعبي، ولذلك عندما أهتم واعيا به أخلص له إخلاصا قويا. وبحث عن تراثه الشعبى المصرى فى مجالات متعددة. فى المسرح حيث كتب «الأسطورة فى فن المسرح» وفى الأدب حيث كتب «الأسطورة فى الأدب» و«صانع الأسطورة». وفى السير الشعبية ذاتها حيث كتب: «مولد البطل فى السيرة الشعبية». وقضى حياته فى جمع السير الشعبية ودراستها. وعندما كتب رواية جديدة جاءت «سيرة الشيخ نور الدين».

التشريعات الثقافية

سوف نستعرض فيما يلي القوانين وقرارات رئيس الجمهورية التي صدرت بعد ثور ١٩٥٢ والمتعلقة بالثقافة .

وهو جهد أولي في هذا المجال . يحتاج بالطبع إلى مزيد من الدراسة والتحليل . ندعو إليه الكتاب والمهتمين لتوضيح العلاقة بين صدور هذه التشريعات وتطور الحركة الثقافية في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين . وقد جمعنا هنا ٥٦ قانونا و٧٠ قرارا جمهوريا و٨ قرارات لرئيس الوزراء . وقرارات رئيس الوزراء ليست على سبيل الحصر وإنما على سبيل المثال لتعلّقها بإهداء الآثار المصرية ولكننا قبل ان نطالع هذه التشريعات نذكر ملاحظتين اوليين :

١ - كثرة التعديلات التى أصابت عددا من هذه التشريعات وبخاصة فيما يتعلق بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والمجلس الأعلى للثقافة ، والآثار . والتي وصلت إلى صدور أكثر من تشريع في نفس الموضوع في عام واحد . فالقرار الجمهوري رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بإنشاء المجلس الأعلى للثقافة ضرب الرقم القياسي في هذه التعديلات . فقد تم تعديله مرة في نفس عام صدوره ، ومرتين في العام التالي . ووصلت تعديلاته إلى ست مرات بستة قرارات جمهورية في الفترة من ١٩٨٠ حتى ١٩٨٦ . وإن كان تطور الأمور والأوضاع مبررا لتعديل نفس التشريع أكثر من مرة ، فإن تعديله في عام واحد أو عامين متتاليين يدل على عدم الدراسة الجيدة والتروي فى إصدار التشريع . وهذه ظاهرة للأسف أصابت تشريعاتنا في مجالات أخرى غير الثقافة . ولها تأثير سيء على مسيرة تطور المجتمع .

٢ - إن من بين هذه التشريعات ما صدر ليقنن إهداء أو منح تنازل عن آثارنا لشخصيات ودول أجنبية . الأمر الذي يجب أن يرفض تماما ، فلا يملك إنسان أيا كان أن يتنازل عن قطعة من آثار مصر للغير مهما كانت الأسباب والمبررات . فالآثار ليست ملكا شخصيا لأحد حتى يملك التصرف فيها . ونحمد الله أن تلك الظاهرة ليست بجديدة على مصر ، ولم تبدأ مع حكومة الثورة ، وإنما بدأت مع عهد محمد علي في القرن التاسع عشر ، ولكنها كانت في رأى من علامات التخلف .

عام

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٢٧٠ لسنة ١٩٥٢ بإنشاء وزارة الإرشاد القومي .
* قانون رقم ٣٥٦ لسنة ١٩٥٤ بإنشاء دار للوثائق التاريخية القومية .
* قانون رقم ٤٣٤ لسنة ١٩٥٥ بشأن تنظيم مجمع اللغة العربية .
* قرار رئيس مجلس الوزراء رقم ١٤٠ لسنة ١٩٥٥ بإنشاء مصلحة الفنون .

* قانون رقم ٤ لسنة ١٩٥٦ بإنشاء المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

* قانون رقم ٦٩٢ لسنة ١٩٥٨ بإنشاء وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

* قانون رقم ٥٧ لسنة ١٩٥٨ في شأن تنظيم مكاتب الوسطاء في إلحاق الممثلين والممثلات وغيرهم بالعمل في الإقليم المصري.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٨٨ لسنة ١٩٥٩ بإلغاء مصلحة الفنون وإعادة تنظيم اختصاصاتها.

* قانون رقم ١٠ لسنة ١٩٦٢ بتنظيم تعيين الموظفين المؤقتين بوزارة الثقافة والإرشاد القومي.

* قانون رقم ١٢٦ لسنة ١٩٦٤ بإنشاء صندوق التأمينات والإعانات للفنانين والأدباء.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٨٤٤ لسنة ١٩٦٤ بشأن ميثاق الوحدة الثقافية العربية ودستور المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٧٢٠ لسنة ١٩٦٥ بنقل اختصاصات العلاقات الثقافية الخارجية إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٨١٧ لسنة ١٩٦٥ بإنشاء وزارات الثقافة والإرشاد والسياحة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٧١٨ لسنة ١٩٦٥ بتنظيم قطاع الثقافة والإرشاد القومي والسياحة والآثار.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٩ لسنة ١٩٦٦ بتنظيم وزارة الثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٨٣٦ لسنة ١٩٦٩ بنقل تبعية المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية لوزارة الثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٦١٨ لسنة ١٩٧٠ بنقل تبعية أكاديمية الفنون بروما إلى وزارة الثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٢٤٢٠ لسنة ١٩٧١ ١٩٧١ بضم وزارتي الثقافة والإعلام.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٢٨٢٧ لسنة ١٩٧١ بإنشاء هيئة السينما والمسرح والموسيقى.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٧٩٥ لسنة ١٩٧٣ باعتبار وزارة الثقافة الجهة الإدارية بالنسبة للجمعيات الثقافية.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٤٤ لسنة ١٩٧٦ بتعديل أحكام قرار رئيس الجمهورية بشأن إنشاء هيئة السينما والمسرح والموسيقى.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بإنشاء المجلس الأعلى للثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٥٩٩ لسنة ١٩٨٠ بتعديل قرار رئيس الجمهورية رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بإنشاء وتنظيم المجلس الأعلى للثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٧٤ لسنة ١٩٨١ بتعديل آخر في قرار رئيس الجمهورية رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بإنشاء وتنظيم المجلس الأعلى للثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٦٤ لسنة ١٩٨١ بتعديل ثالث لقرار رئيس الجمهورية رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بإنشاء وتنظيم المجلس الأعلى للثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٦٣ لسنة ١٩٨٣ بتعديل رابع في قرار رئيس الجمهورية رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بإنشاء وتنظيم المجلس الأعلى للثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٣ لسنة ١٩٨٤ بتعديل خامس في قرار رئيس الجمهورية بإنشاء وتنظيم المجلس الأعلى للثقافة يقضي بإشراف المجلس على بعض الشركات.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٧٥ لسنة ١٩٨٦ بتعديل سادس في قرار رئيس الجمهورية رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بإنشاء وتنظيم المجلس الأعلى للثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٥٦ لسنة ١٩٨٧ بإصدار اللائحة التنفيذية للعاملين بمجمع اللغة العربية.

* قرار رئيس الجمهوري؛ ج رقم ٦٣ لسنة ١٩٨٩ بإنشاء الهيئة العامة لقصور الثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٨٩ بإنشاء صندوق التنمية الثقافية.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٨٠ لسنة ١٩٩٢ بالموافقة على الخطاب المتبادل بتاريخ ٣/ ٢/ ١٩٩٢ بين جمهورية مصر العربية والاتحاد العام للفنانين العرب والخاص باتفاقية مقر الاتحاد بالقاهرة.

جوائز الدولة

* قانون رقم ٣٨٨ لسنة ١٩٥٣ بمنح جوائز الدولة في الفنون والاداب والعلوم.

* قانون رقم ٣٧ بسنة ١٩٥٨ بإنشاء جوائز الدولة للإنتاج الفكري.

* قانون رقم ٩٦ لسنة ١٩٠٥٨ بتعديل القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٥٨ بشأن جوائز الدولة للإنتاج الفكري وتشجيع العلوم والعلوم الاجتماعية والفنون والآداب.

* قانون رقم ٢٦٣ لسنة ١٩٦٠ بتعديل القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٥٨ بمنح جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

* قانون رقم ١٥٥ لسنة ١٩٦٢ بتعديل القانونين السابقين بشأن جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية.

* قانون رقم ١٦١ لسنة ١٩٨٠ بتعديل قوانين جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية السابقة.

* قانون رقم ٤٩ لسنة ١٩٨٤ بتعديل قانون جائزة الدولة للإبداع الفنى.

الآثار

* قانون رقم ٥٢٩ لسنة ١٩٥٣ بتنظيم مصلحة الآثار.

* قانون رقم ١٩٢ لسنة ١٩٥٥ بتعديل قانون تنظيم مصلحة الآثار.

* قانون رقم ٣٣٦ لسنة ١٩٥٥ بالموافقة على الاتفاقية الدولية الخاصة بحماية الآثار الثقافية في حالة النزاع المسلح.

* قانون رقم ٤٩٤ لسنة ١٩٥٥ بشأن احتراف التصوير الفوتوغرافي في مناطق الآثار.

* قانون رقم ١٨٤ لسنة ١٩٥٦ بانشاء مركز تسجيل للآثار المصرية.

* قانون رقم ٧٥ لسنة ١٩٥٧ باعتبار مصلحة الآثار بجميع وظائفها ودرجاتها وحدة واحدة في شأن الأقدميات والترقيات.

* قانون رقم ٨ لسنة ١٩٦٤ بإنشاء صندوق لتمويل مشروع إنقاذ آثار النوبة وطريقة تمويله.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٧٩١ لسنة ١٩٦٥ بعرض تحف توت عنخ آمون في اليابان،

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٧٧٤ لسنة ١٩٦٦ بضم قطاع الآثار لوزارة الثقافة.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٤٤٣ لسنة ١٩٦٦ بإنشاء صندوق تمويل مشروعات الآثار والمتاحف.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٦٤٦ لسنة ١٩٦٦ بإهداء معبد الليسيه إلى حكومة إيطاليا وشعبها.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٦٤٧ لسنة ١٩٦٦ بشأن إهداء معبد دندور لحكومة الولايات المتحدة الأمريكية وشعبها.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٧٦٨ لسنة ١٩٦٦ بالموافقة على اتفاق إنقاذ معبدي أبي سمبل مع منظمة الأمم المتحدة للعلوم والثقافة (اليونسكو).
* قانون رقم ١٦ لسنة ١٩٦٨ باستثناء صندوق تمويل مشروعات الآثار من بعض أحكام قانون المؤسسات.
* قانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٧٠ بتعديل قانون تنظيم مصلحة الآثار.
* قانون رقم ٣٩ لسنة ١٩٧٠ بتعديل قانون صندوق تمويل مشروعات الآثار والمتاحف
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٨٢٨ لسنة ١٩٧١ بإنشاء الهيئة العامة للآثار المصرية.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤١٩ لسنة ١٩٧١ بالاتفاق الخاص بإنقاذ معابد فيلة بين مصر ومنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣١٢٧ لسنة ١٩٧١ بشأن مشروع الصوت والضوء.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٥١٣ لسنة ١٩٧٢ بالموافقة على خطة العمل الخاصة بمشروع المساعدة في إنقاذ معابد فيلة والملحق المرفق بهما بين مصر وبرنامج الغذاء العالمي.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ١١٣٩ لسنة ١٩٧٣ بشأن مد معرض توت عنخ آمون في المتحف البريطاني بلندن.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ١١٤ لسنة ١٩٧٣ بالموافقة على انضمام مصر لاتفاقية حظر نقل ملكية الممتلكات الثقافية بطرق غير مشروعة.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٩٦٥ لسنة ١٩٧٣ باتفاقية بحماية التراث العالمي التي أقرها مؤتمر منظمة اليونسكو.
* قرار رئيس الوزراء رقم ٢٢٧ لسنة ١٩٧٧ بالترخيص لوزير الإعلام والثقافة في الاتفاق مع يوغسلافيا لعرض آثار لمدة سنة واحدة.
* قرار رئيس الوزراء رقم ٦١٠ لسنة ١٩٧٧ بالموافقة على إهداء قطعة أثرية إلى رئيس الحزب المسيحي بألمانيا الغربية.
* قرار رئيس الوزراء رقم ٦٤٨ لسنة ١٩٧٧ بإهداء قطع أثرية لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية.
* قرار رئيس الوزراء رقم ٧٥٩ لسنة ١٩٧٧ بإهداء حكومة ألمانيا الغربية قطعا حجرية أثرية.
* قرار رئيس الوزراء رقم ٤٠ لسنة ١٩٧٧ بإهداء ١١ نسخة من التوراة الموجودة بمعبد النبي دانيال إلى معبد جامعة اكسفورد.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٩٥ لسنة ١٩٧٨ بشأن صندوق تمويل مشروعات الآثار والمتاحف والصوت والضوء.
* قانون رقم ١١٧ لسنة ١٩٨٣ بإصدار قانون حماية الآثار.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٤ لسنة ١٩٨٤ باتفاقية إنشاء متحف النوبة والمتحف القومي مع منظمة العلوم والثقافة.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٥٤ لسنة ١٩٨٤ بتعديل بعض الأحكام الخاصة بصندوق تمويل مشروعات الآثار والمتاحف.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٧٣ لسنة ١٩٨٦ بإقامة متحف لمجوهرات أسرة محمد على بالإسكندرية.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٥٠٨ لسنة ١٩٨٦ بتخصيص أرض لإنشاء متحف العريش بشمال سيناء.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٨٢ لسنة ١٩٩٤ بإنشاء المجلس الأعلى للآثار.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٦ لسنة ١٩٩٥ بنقل تبعية مركز الزوار بالأقصر إلى وزارة الثقافة.

السينما

* قانون رقم ١٢٨ لسنة ١٩٥٤ بفرض رسوم لتشجيع السينما.

* قانون رقم ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦ بتنظيم عرض الأفلام المصرية.

* قانون رقم ١١٦ لسنة ١٩٥٧ بتخصيص رسوم تشجيع السينما لمؤسسة دعم السينما.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٤٩ لسنة ١٩٥٧ بشأن إنتاج الأفلام التسجيلية وتبعيتها لمصلحة الفنون.

* قانون رقم ٣٣ لسنة ١٩٥٩ بتعديل القانون رقم ١١٦ لسنة ١٩٥٧ في شأن الرسوم الخاصة بدعم السينما.

* قانون رقم ٣٣ لسنة ١٩٥٩ بتعديل القانون رقم ١١٦ لسنة ١٩٥٧ بشأن رسوم دعم السينما.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٨٨٥ لسنة ١٩٦٠ في شأن إعادة تنظيم مؤسسة دعم السينما.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٩٣ لسنة ١٩٦٠ بنقل اختصاصات إدارة شئون السينما\ بوزارة الثقافة إلى مؤسسة دعم السينما.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١١٣٠ لسنة ١٩٦٨ بتنظيم إنتاج الأفلام التسجيلية والقصيرة بالجهات الحكومية.

* قانون رقم ١٣ لسنة ١٩٧١ بإلغاء القانون رقم ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦ وإعادة تنظيم عرض الأفلام المصرية وتصديرها واستيراد الأفلام الأجنبية.

* قانون رقم ١٣ لسنة ١٩٧١ بتنظيم عرض الأفلام السينمائية.

* قانون رقم ٢٣ لسنة ١٩٧٤ بإعفاءات ضريبية وجمركية لدور العرض السينمائي.

* قانون رقم ٦٧ لسنة ١٩٧٩ ببناء دور عرض سينمائي بدلا من التي تهدم.

* قانون رقم ٥ لسنة ١٩٨٠ بإعفاءات وضرائب جديدة على تذاكر السينما.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٦٥ لسنة ١٩٨١ بإنشاء صندوق دعم السينما.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٧ لسنة ١٩٨٥ بإنشاء هيئة القطاع العام للسينما والضوئيات.

الرقابة على المصنفات الفنية

* قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بحماية حق المؤلف.

* قانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ بتنظيم الرقابة على المصنفات الفنية.

* قانون رقم ١٤ لسنة ١٩٦٨ بتعديل بعض أحكام قانون حماية حق المؤلف رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤.

* قانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥ بتعديل بعض أحكام قانون حماية حق لمؤلف رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٥٩١ لسنة ١٩٧٦ بالموافقة على انضمام مصر إلى اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية سنة ١٨٨٦ والمكملة ١٨٩٦ وتعديلاتها.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٤٣ لسنة ١٩٧٧ بالموافقة على الاتفاقية الخاصة بحماية منتجي التسجيلات ضد الازدواج غير المشروع الموقعة في جنيف.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٢٦٨ لسنة ١٩٩٠

بالموافقة على اتفاقية الملكية الفكرية فيما يختص بالدوائر المتكاملة .

* قرار رئيس الوزراء رقم ١٦٢ لسنة ١٩٩٣ في شأن اللائحة التنفيذية لتنظيم أعمال الرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية .

* قانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٣ بتعديل بعض أحكام قانون حماية حق المؤلف وقانون تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني والمسرحيات .

* قرار رئيس الوزراء رقم ١٠١٢ لسنة ١٩٩٤ في شأن اللائحة التنفيذية لقانون حماية حق المؤلف رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ المعدل بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ .

الكتاب :

* قانون رقم ١٨٣ لسنة ١٩٥٦ بإعادة تنظيم دار الكتب المصرية .

* قانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٦٥ بإنشاء اتحاد للناشرين بالجمهورية العربية المتحدة .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٢٨٢٦ لسنة ١٩٧١ بإنشاء الهيئة العامة للكتاب .

* قانون رقم ٦٥ لسنة ١٩٧٥ بإنشاء اتحاد الكتاب .

* قانون رقم ١٩ لسنة ١٩٧٨ بتعديل بعض أحكام القانون رقم ٦٥ لسنة ١٩٧٥ بإنشاء اتحاد الكتاب .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٥ لسنة ١٩٨٦ بتخصيص العقار الكائن بشارع محمد مظهر بالزمالك بمحافظة القاهرة لوزارة الثقافة لاستعماله كمكتبة عامة .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٣٦ لسنة ١٩٩١ بالموافقة على اتفاق تنفيذ مشروع إحياء مكتبة الإسكندرية مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٧٦ لسنة ١٩٩٣ بإنشاء دار الكتب والوثائق القومية وفصلها عن هيئة المسرح .

المسرح

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٢٨٣ لسنة ١٩٥٨ بتعديل تسمية معهد التمثيل النهاري إلى المعهد العالي للفنون المسرحية .

* قرار رئيس الجمكهورية رقم ٢٩٩٤ لسنة ١٩٥٩ بإنشاء مؤسسة فنون المسرح والموسيقى .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٩٥٢ لسنة ١٩٦١ بتعديل القرار الجمهوري رقم ٣٣٩٤ لسنة ١٩٥٩ بإنشاء مؤسسة فنون المسرح والموسيقى .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٨ لسنة ١٩٦٥ بالموافقة بين مصر واليابان بشأن منحة لإقامة المركز الثقافي القومي .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٣٥١ لسنة ١٩٦٦ بشأن نقل ملكية مسرح البالون إلى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٣١٣ سنة ١٩٨٩ بإنشاء الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي .

أكاديمية الفنون

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٤٣٩ لسنة ١٩٥٩ بإنشاء معاهد الفنون المسرحية والسينما والموسيقى والباليه .

* قانون رقم ٧٨ لسنة ١٩٦٩ بإنشاء أكاديمية الفنون .

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٦٧٢ لسنة ١٩٧٠ بإنشاء المعهد العالي للنقد الفني .

* قانون رقم ١٧ لسنة ١٩٧٥ بتحديد مرتبات وبدلات العاملين بأكاديمية الفنون.
* قانون رقم ١٥٨ لسنة ١٩٨١ بتنظيم أكاديمية الفنون.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٦٤ لسنة ١٩٨١ بإنشاء معهد عال للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.

قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٠١ لسنة ١٩٨٩ بتطبيق أحكام اللائحة التنفيذية لقانون تنظيم الفنون.

* قرار رئيس الجمهورية رقم ١٤٠ لسنة ١٩٩٠ بإنشاء المعهد العالي لفنون الطفل.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٢٧٠ لسنة ١٩٩٣ بإنشاء المعهد العالي لفنون العمارة البيئية.
* قرار رئيس الجمهورية رقم ٢٧١ لسنة ١٩٩٣ بإنشاء المعهد العالي لفنون ودراسات الترميم.

نقابات فنية

* قانون رقم ٨٣ لسنة ١٩٧٦ بإنشاء نقابة الفنانين التشكيليين.
* قانون رقم ٣٥ لسنة ١٩٧٨ بإنشاء النقابات الفنية: التمثيلية والسينمائية والموسيقية.
* قانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٨٢ بتعديل القانون رقم ٦٧ لسنة ١٩٧٥ بإنشاء نقابة المهن الفنية التطبيقية.
* قانون رقم ١٣٢ لسنة ١٩٨٣ بتعديل بعض أحكام قانون نقابة الفنانين التشكيليين.
* قانون رقم ٨ لسنة ١٩٨٤ بتعديل بعض أحكام قانون إنشاء نقابة مصممي الفنون التطبيقية.
* قانون رقم ٣٩ لسنة ١٩٨٤ بتعديل بعض أحكام قانون نقابة مصممي التطبيقيين والقوانين المعدلة له.
* قانون رقم ١٠٣ لسنة ١٩٨٧ بتعديل بعض أحكام قانون إنشاء نقابات واتحاد نقابات المهن التمثيلية والسينمائية رقم ٣٥ لسنة ١٩٧٨.

المحتويـــــــات

الموضوع	الصفحة
تمهيـــد	٧
المؤسسات الثقافية	٨
الثقافة فى عهد مبارك	١٨
المبـــادئ	١٨
السياسات	٢١
القراءة للجميع	٢٣
الآثـــار	٣٨
النشـــر	٤٦
قصور الثقافة	٥٢
اكاديمية الفنون	٥٤
الأدب	٥٧
الخمسينيات	٦١
الستينيات	٦٧
السبعينيات	٧٠
الثمانينيات	٧٧
السينما	٨١
الرقابة على السينما	٨٦
السينما التسجيلية	٨٧
السينما والمجتمع	٨٧
سينما الستينيات	٩٣
السينما والانفتاح الاقتصادى	٩٧
السينما الجديدة	١٠١
المسرح	١٠٤
الموسيقى	١١٤
الفن التشكيلى	١١٧
تصوير	١٢٣
نحت	١٣٧
حفر	١٤١
خزف	١٤٤
الفنون الشعبية	١٤٧
التشريعات الثقافية	١٥١

شكر وتقدير

لكل من شارك فى أعمال التحرير من السادة أعضاء هيئة التدريس بكليات الآداب وكلية الاقتصاد والعلوم السياسية جامعة القاهرة وكلية التجارة جامعة عين شمس .



WORLD BOOK INC